VORLESUNGEN

ÜBER

ÄSTHETIK

VON

DR. TH. ZIEHEN
ORD. PROFESSOR DER PHILOSOPHIE IN HALLE

ERSTER TEIL

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1923

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. d. S.

Vorwort.

Diese Vorlesungen sind bestimmt, die Lehren der Ästhetik vom philosophischen und psychologischen Standpunkt aus zu entwickeln. Sie schließen sich zugleich als viertes Glied an meine Psychologie, Erkenntnistheorie und Logik an. Der zweite Teil, den ich noch in diesem Jahre zu vollenden hoffe, wird die systematischen Beziehungen zu meiner Erkenntnistheorie klar hervortreten lassen. Er wird außerdem in einzelnen Vorlesungen die speziellen Kunstrichtungen wie Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus usf. behandeln. Die Literaturangaben habe ich in diesem ersten Teil auf solche beschränkt, die mir zum Beleg für meine Auseinandersetzungen besonders wichtig und zum weiteren Studium der erörterten Fragen besonders nützlich schienen. Die Zahl der Abbildungen mußte ich leider im Hinblick auf die Kosten in hohem Maße einschränken. Den Verlegern, die mir die Verwertung von Abbildungen aus Büchern ihres Verlags gestattet haben, spreche ich verbindlichen Dank aus.

Halle a. S., im Juni 1923.

Th. Ziehen.

1. Vorlesung.

Die Abgrenzung des Ästhetischen.

Das Wort „Ästhetik" ist den meisten unter uns durchaus geläufig. Wir sprechen von dem ästhetischen Genuß und der ästhetischen Wirkung einer Landschaft, eines Bildes, einer Symphonie, eines Dramas und glauben damit eine ganz bestimmte Vorstellung zu verbinden. Fragen wir aber nach dem Inhalt und der Abgrenzung des Begriffs des Ästhetischen, so geraten wir in die größte Verlegenheit. Und nicht viel besser ist es bisher der Philosophie gegangen, wenn sie eine Definition des Ästhetischen versucht hat. Unzählige Definitionen sind uns angeboten worden, aber von einer Übereinstimmung in der Definition sind wir weiter denn je entfernt. Es ist daher gar nicht so sehr zu verwundern, daß z. B. ein neuerer Dichter, Arno Holz, erklärt hat, die Ästhetik sei nur eine Pseudowissenschaft, höchstens könne man von einer Soziologie der Kunst sprechen. Es scheint in der Tat, als sei der Begriff des Ästhetischen einer wissenschaftlichen Analyse und Bestimmung ganz unzugänglich und etwa ebenso undefinierbar wie irgendeine Empfindungsqualität, z. B. „blau", die wir gleichfalls nur durch ihre Ursache, nämlich Lichtstrahlen von einer bestimmten Schwankungsbreite der Wellenlängen, aber nicht als solche definieren können, und die wir daher nur durch den Hinweis auf das eigene Erleben einem anderen verständlich machen können.[1]

Sie könnten mir vielleicht einige Definitionen des Ästhetischen entgegenhalten, die sich Ihnen bei oberflächlicher Überlegung aufdrängen. So wird Ihnen vielleicht der Gedanke kommen, das Ästhetische schlechthin dem „Kunstwerk" oder „Kunstgegenstand" gleichzusetzen. Sie könnten sich dabei sogar auf einzelne Ästhetiker, z. B. Hegel berufen, die in der Tat die Kunstschönheit ganz in den Mittelpunkt der Ästhetik gestellt haben.[2] Wir müssen eine solche Auf-

---

1) Vgl. Leitfaden der physiologischen Psychologie, 11. Aufl. Jena 1920, S. 274.

2) Auch einer der Begründer der Ästhetik in Deutschland, J. G. Sulzer (Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Aufl., Leipzig 1792), kennt nur eine

fassung unbedingt verworfen. Die Schönheiten der Natur haben ganz dasselbe Anrecht auf den Begriff des Ästhetischen wie die Schönheiten der Kunst. Ebensowenig dürfen Sie glauben, etwa mit der Definition des Ästhetischen als des „Schönen“ unserer Verlegenheit abzuhelfen. Der Simson Rembrandts[1], Richard III. Shakespeares und viele andere Kunstwerke sind nicht schön und wirken doch in hohem Maße ästhetisch. Außerdem wäre damit das Problem nur verschoben, nicht gelöst: die Definition des Schönen bietet ganz ähnliche Schwierigkeiten wie diejenige des Ästhetischen.

Sehen wir von solchen voreiligen, offensichtlich falschen Definitionen des Ästhetischen ab, so bleiben zahlreiche Definitionsversuche übrig, welche von der wissenschaftlichen Ästhetik aufgestellt worden sind und sorgfältige Prüfung erheischen. Da diese Definitionen zugleich als Grundlage für einen einheitlichen Ordnungsversuch unserer ästhetischen Erkenntnisse verwertet wurden, kann man auch von ästhetischen „Theorien“ oder „Systemen“ sprechen. Sie zerfallen in zwei Hauptgruppen, die Fechner[2] zuerst scharf unter der Bezeichnung „Ästhetik von oben“ und „Ästhetik von unten“ unterschieden hat. Die Ästhetik von oben geht von höheren und höchsten Allgemeinbegriffen eines philosophischen Systems aus und ordnet diesen das Ästhetische ein und unter, die Ästhetik von unten sammelt das Ästhetische, wie es uns in der Erfahrung in zahllosen individuellen Erlebnistatsachen gegeben ist, faßt diese Tatsachen zu ästhetischen Gesetzen zusammen und leitet aus diesen aufsteigend den Allgemeinbegriff des Ästhetischen ab. Der Weg von oben entspricht der deduktiven, der Weg von unten der induktiven Methode der Logik.

Lassen Sie uns zunächst die Ästhetik von oben an einem charakteristischen Beispiel, der Ästhetik Schellings[3], näher kennen lernen! Schelling legt allem Gegebenen das Absolute als die absolute Identität, als die quantitative Indifferenz von Subjektivität und

---

Kunstästhetik. Er definiert die Ästhetik nämlich (Bd. 1, S. 47) als „die Philosophie der schönen Künste oder die Wissenschaft, welche sowohl die allgemeine Theorie als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmacks herleitet“.

1) Im Staedelschen Museum in Frankfurt a. M.

2) G. Th. Fechner, Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876, 2. Aufl. 1897, Teil 1, S. 1 ff. Eine ähnliche Gegenüberstellung findet sich übrigens schon bei Hegel (WW. 1835, X, 1, S. 29).

3) In Betracht kommen namentlich folgende Schriften: Darstellung des Systems meiner Philosophie (1801, Sämtl. Werke, Stuttgart-Augsburg 1859, Bd. 4, S. 105) für die metaphysische Grundlage; Bruno (1802, ebenda S. 213); Fernere Darstellungen aus dem System der Philosophie (1802, ebenda S. 333, namentl. S. 433) und Philosophie der Kunst (ebenda Bd. 5, S. 353, nach Vorträgen 1802—1805 aus dem handschriftlichen Nachlaß).

Objektivität zugrunde. Dies Absolute, auch Gott oder Universum genannt, differenziert sich je nach dem Überwiegen des Subjektiven (Idealen) oder des Objektiven (Realen) nach zwei polar entgegengesetzten Richtungen als Geist und Natur. Sowohl diese wie jener treten uns in stufenweise aufeinanderfolgenden „Potenzen“, „Einheiten oder besonderen Folgen der Affirmation Gottes“, wie Schelling sich ausdrückt, entgegen. Die Materie ist die erste Potenz der Natur, das Licht die zweite, der Organismus die dritte. Die entsprechenden Potenzen des Geistes sind nach Schelling Wissen, Handeln und Kunst. Diesen drei Stufen des Idealen entsprechen die drei „Ideen“ der Wahrheit, Güte und Schönheit. Durch ihre romantische Großartigkeit hatten und haben solche Konstruktionen für manche etwas Bestechendes. Gegenüber einer nüchternen wissenschaftlichen Prüfung halten sie nicht stand. Alle diese Potenzen sind ganz willkürliche Fiktionen, die für die Ästhetik fast ganz unfruchtbar geblieben sind. Die mannigfachen anregenden Gedanken, welche unsere Wissenschaft Schelling verdankt, sind von diesen Fiktionen unabhängig; sie behalten ihren Wert und ihre Gültigkeit auch, wenn man die ganze Potenzenlehre streicht. Wenn Schelling weiter behauptet, die Kunst sei „die reale Darstellung der Formen der Dinge, wie sie an sich sind“ — also der Formen der „Urbilder“ — und „das Universum sei in Gott als ewige Schönheit und als absolutes Kunstwerk gebildet“, so werden wir in der Tat später erwägen müssen, ob und in welchem Sinn von einer Schönheit der „Dinge, wie sie an sich sind“, gesprochen werden kann, und wieweit die Kunst es mit der realen Darstellung solcher Urbilder zu tun hat. Wollten wir aber mit Schelling eine solche unbewiesene und in ihren einzelnen Bestandteilen unklare Behauptung an den Anfang unserer ästhetischen Forschung stellen, würden wir die ganze Ästhetik einem unkontrollierbaren Überschwall von Hypothesen preisgeben.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Ästhetik Hegels.[1] Auch sie ist in jeder Beziehung eine Ästhetik von oben. Nach Hegels Definition ist das Schöne „die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist“.[2] Die Schönheit wird auch als „der in sich selbst konkrete absolute Begriff“ und „bestimmter gefaßt“ als „die absolute Idee“ definiert.[3] Während

1) Das Hauptwerk Hegels über Ästhetik findet sich in Bd. 10, Abt. 1—3 der vollständigen Ausgabe seiner Werke (Berlin 1835—38). Dabei hat man zu beachten, daß es sich um eine von Hotho vorgenommene Umarbeitung von eigenen Aufzeichnungen Hegels und Vorlesungsnachschriften handelt.

2) L. c. S. 150.

3) L. c. S. 120.

uns das Absolute von der Religion in der Form der „Vorstellung“ und von der Philosophie in der Form des „freien Denkens“ zum Bewußtsein gebracht wird, erfaßt die Kunst das Absolute in der Form der „sinnlichen Anschauung“.

Wenn man von diesen und vielen anderen Vertretern der Ästhetik von oben zu Fechner, dem ersten großen systematischen Vertreter der Ästhetik von unten[1], sich wendet, fühlt man zuerst fast etwas wie eine Erlösung. Die Abhängigkeit der Ästhetik von fragwürdigen metaphysischen Systemen fällt weg, die Untersuchung wird auf den Boden der Tatsachen gestellt. Wir stellen empirisch fest, was als ästhetisch gilt, und leiten so die ästhetischen Gesetze und den Begriff des Ästhetischen ab. Da das Ästhetische, wie es in den Gegenständen der Natur und den Kunstwerken vorliegt, meist sehr zusammengesetzt und daher schwer zu zergliedern ist und außerdem fast niemals in einer für die wissenschaftliche Untersuchung ausreichenden Vollständigkeit vorgefunden wird, ergänzen wir das Untersuchungsmaterial durch das Experiment: wir stellen, wie dies Fechner ebenfalls zuerst vorgeschlagen und durchgeführt hat, künstlich vereinfachte Gegenstände, z. B. Farben- und Linienkombinationen in systematisch vollständigen Reihen her und stellen fest, *welche* Gegenstände ästhetisch wirken, und untersuchen auch — über Fechner noch hinausgehend — die psychischen Prozesse, in denen die ästhetische Wirkung besteht, nach den wohlbegründeten Regeln der neueren experimentellen Psychologie. Indem wir bei solchen Experimenten zu immer zusammengesetzteren Gegenständen aufsteigen und dasselbe Verfahren auch auf die gegebenen ästhetischen Natur- und Kunstgegenstände anwenden, scheinen wir tatsächlich zu der Erwartung berechtigt, daß wir schließlich für das *Gesamt*gebiet der Ästhetik das gesetzte Ziel erreichen.

Indes auch gegen diese Ästhetik von unten kommen uns Bedenken. Wenn wir die Versuchspersonen fragen: wirkt dieser Gegenstand ästhetisch, oder — um den häufigsten Spezialfall herauszugreifen — ist dieser Gegenstand schön, wirkt dieser ästhetischer als jener, ist er schöner als jener?, so setzen wir voraus, daß die Versuchsperson bereits einen bestimmten Begriff des Ästhetischen bzw. Schönen hat, wenigstens weiß, was wir mit „ästhetisch“ und „schön“ meinen, und daß alle unsere Versuchspersonen unter „ästhetisch“ und „schön“ dasselbe verstehen. Wir verlangen also gewissermaßen von unseren Versuchspersonen, was wir selbst erst eben durch unsere Untersuchung erreichen wollen. Liegt in einem solchen Verfahren nicht

1) Einzelne Äußerungen und Ausführungen im Sinn der Ästhetik von unten finden sich schon oft *vor* Fechner. Wir werden diesen Vorläufern Fechners später noch öfters begegnen.

geradezu eine Petitio principii? Werden wir bei dieser Sachlage nicht doch gezwungen sein, wieder Hilfe bei der Ästhetik von oben zu suchen und zuerst unabhängig von aller Erfahrung den Begriff des Ästhetischen bzw. Schönen festzustellen? In der Tat schickt auch Fechner selbst in seinem Hauptwerk[1] der empirischen Untersuchung eine Erörterung, betitelt „Vorbegriffe", voraus, die in vielen Beziehungen nicht empirisch ist.[2] Mit einem solchen spekulativen Rückfall wären wir nun aber wieder allen jenen eben besprochenen Gefahren der Ästhetik von oben preisgegeben.

Angesichts dieses Dilemmas könnte der Gedanke naheliegen, resigniert auf jede wissenschaftliche Ästhetik zu verzichten und sich mit dem Genuß des Ästhetischen in Natur und Kunst und mit Kunstgeschichte zu begnügen. Die Ästhetik wäre dann, sofern man den Namen überhaupt noch festhalten will, der Philosophie völlig entzogen; die philosophische Ästhetik wäre einem absoluten Skeptizismus verfallen.

Zu einer solchen Resignation gibt jedoch das dargestellte Dilemma keinen Anlaß, sobald wir es etwas tiefer prüfen. Wir erinnern uns zunächst, daß auch der Zoologe und der Botaniker ihre Wissenschaften aufgebaut haben, ohne „Tier" bzw. „Pflanze" zu definieren. Die Abgrenzung dieser Begriffe hat sich erst im Verlauf der zoologischen und botanischen Untersuchungen ergeben und ist selbst heute noch nicht vollkommen abgeschlossen. Die Einordnung mancher tiefstehenden Lebewesen in eine der beiden Kategorien ist noch immer nicht sichergestellt, und es fragt sich, ob überhaupt eine solche scharfe Abgrenzung möglich und notwendig ist. Trotzdem haben Zoologie und Botanik sich zu großen Wissenschaften entwickelt. Wir werden uns also zu fragen haben, ob nicht ein analoger Ausweg auch für die Ästhetik in Betracht kommt. Und in der Tat bietet sich ein solcher dar. Wie der Zoologe zunächst den populären Begriff des Tiers zugrunde legt und ihn nur vorläufig gegen andere Begriffe, wie z. B. Pflanze, abgrenzt, gehen auch wir von dem populären Begriff des Ästhetischen aus und grenzen ihn vorläufig gegen verwandte Begriffe ab. Indem wir dann dasjenige, was unter diesen so abgesteckten Begriff fällt, wissenschaftlich nach seiner objektiven Beschaffenheit und nach seiner subjektiven Wirkung untersuchen, behalten wir uns vor, zum Schluß auf Grund unserer Untersuchungen

---

1) L. c. S. 7 ff.

2) Wenn Volkelt, System der Ästhetik, München 1905, Bd. 1, S. 368 die Abgrenzung der einzelnen menschlichen Wertgebiete aus „Grundbedürfnissen" herleiten und letztere als „Normen des ästhetischen Verhaltens" auffassen will, so liegt auch hierin eine Antezipation des Begriffs des Ästhetischen, die mit einer reinen Ästhetik von unten unverträglich ist.



den Begriff des Ästhetischen endgültig objektiv und subjektiv zu definieren, unsere ursprüngliche Definition also gegebenenfalls zu erweitern oder zu verengern oder sonst irgendwie abzuändern.

Wir beginnen also nunmehr sofort mit einer vorläufigen Betsimmung des Ästhetischen. Diese kann sich, da die Beschaffenheit der ästhetisch wirksamen Gegenstände, also das objektiv Ästhetische, viel zu mannigfaltig ist, als daß wir es vorläufig ohne eingehende Untersuchung abgrenzen könnten, nur auf die Wirkung der ästhetischen Gegenstände auf das Subjekt, das subjektiv Ästhetische beziehen. Offenbar ist nun die ästhetische Wirkung in jedem Fall ein Lustgefühl. Selbst Richard III. und der Simson Rembrandts wirken ästhetisch nur, sofern sie neben negativen Gefühlen, wie Grausen u. dgl., doch auch ein Lustgefühl wecken. Wir verlangen nun aber eine genauere Bestimmung. Ganz allgemeine Definitionen wie „schön ist, was irgend Jemandem gefällt bzw. zu irgendeiner Zeit gefallen hat“ [1], sind viel zu weit; denn sie treffen z. B. auch für das Gute zu, solange nicht die Bedeutung des Gefallens näher bestimmt wird.

Unsere Aufgabe spitzt sich also dahin zu, festzustellen, durch welche besonderen Merkmale das ästhetische Lustgefühl bzw. sein Gegenstand gegenüber anderen Lustgefühlen charakterisiert ist. Namentlich vier Lustgefühle sind es, deren Abgrenzung gegen das ästhetische Lustgefühl notwendig ist: die Lust am Angenehmen, am Guten, am Nützlichen und am Wahren. Können wir diesen Lustgefühlen gegenüber das ästhetische Lustgefühl abgrenzen? [2] und, bejahendenfalls, welche Unterscheidungsmerkmale können wir schon jetzt, vor einer gründlichen empirischen Untersuchung, angeben?

Zunächst also fragen wir, ob das Ästhetische von dem Angenehmen, das ästhetische Gefühl von dem Gefühl des **Angenehmen** unterschieden ist. Ich behaupte und will versuchen Ihnen nachzuweisen, daß eine scharfe Grenze zwischen diesen beiden Gefühlen überhaupt nicht besteht, also ein ausreichendes Unterscheidungsmerkmal zwischen beiden nicht angegeben werden kann, daß vielmehr das Gefühl des Ästhetischen sich durch fortgesetzte Synthesen stetig aus dem Gefühl des Angenehmen entwickelt hat und als eine besonders differenzierte Form des letzteren aufzufassen ist. Hierbei wollen wir unter dem Gefühl des Angenehmen das Lustgefühl verstehen, welches viele Sinnesempfindungen als solche, d. h. auch unabhängig von angeknüpften Vorstellungen, begleitet.

1) Rob. Eisler, Studien zur Wertttheorie, Leipzig 1902, S. 97.

2) Ein bekannter und zugleich gänzlich mißlungener Versuch, das Schöne, Wahre und Gute zu einer Einheit zu verschmelzen, ist von Herder in seiner Kalligone (Sämtl. WW. ed. Suphan, Bd. 22, S. 35, 100, 318 ff.) gemacht worden.

In der Geschichte der Ästhetik ist bis heute meistens die entgegengesetzte Ansicht vertreten worden. Wir müssen daher zuerst die Unterscheidungsmerkmale prüfen, die im Sinn der letzteren im Lauf der Jahrhunderte aufgestellt worden sind. Weitaus am meisten Beachtung verdient unter diesen das von Kant in seiner Kritik der Urteilskraft vertretene. Kant definiert das Angenehme gleichfalls als „das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt“[1], behauptet dann aber, daß „das Wohlgefallen am Angenehmen stets mit Interesse verbunden ist“, während „das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt“ — d. h. eben das ästhetische Gefühl unserer Terminologie —, „ohne alles Interesse“ sein soll. Dabei versteht er unter Interesse „das Wohlgefallen, das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden“, und schreibt „daher“ dem Interesse „immer zugleich eine Beziehung auf das Begehrungsvermögen“ zu, „entweder als Bestimmungsgrund desselben oder doch als mit dem Bestimmungsgrund desselben notwendig zusammenhängend“.[2] Trifft nun dieses Kantsche Merkmal wirklich zu? Wir wählen zur Prüfung ein einfaches Beispiel: einerseits das angenehme Gefühl, welches den Geschmack des Zuckers, und andrerseits das ästhetische Gefühl, welches das Betrachten einer Raffaelischen Madonna begleitet. Ich behaupte, daß in beiden Fällen das „Begehrungsvermögen“, wie Kant es nennt, vollständig schweigen kann, und zwar einfach schon deshalb, weil ich bereits im Besitz des Genusses bin und seiner Fortsetzung oft gar nichts im Wege steht. Auch die Lust nach mehr, wenn sie auftritt, kann sich in beiden Fällen einstellen. Ich kann wünschen, noch mehr Zucker zu bekommen, und ich kann wünschen, die Madonna noch länger und öfter zu betrachten, ähnliche Madonnenbilder zu sehen usf. In beiden Fällen kann dies Begehren meinen Genuß, insofern es mich von ihm ablenkt und eine Sorge um ein künftiges Entbehren mit sich bringt, erheblich stören. Das Kantsche Merkmal erweist sich also, sofern es das Angenehme vom Ästhetischen unterscheiden soll, als unhaltbar. Daß es in anderer Richtung zutrifft, wird sich später ergeben.

Noch weniger leisten andere Merkmale, die gelegentlich angeführt worden sind. So hört man zuweilen, daß das Angenehme auf die sogenannten niederen Sinne, also etwa Geschmacks-, Geruchs-, Berührungs-, Temperatur-, Sexual- und „Gemein“-empfindungen (Stillung von Hunger und Durst) beschränkt sei, während das Ästhetische sich auf die Lust an Gehörs- und Gesichtsreizen beziehe. Demgegenüber müssen wir vor allem betonen, daß hiermit das

---

1) Kritik der Urteilskraft I, § 3.
2) L. c. § 2.

Ästhetische und das Angenehme durchaus nicht definiert oder auch nur charakterisiert ist. Es wird uns nur gesagt, daß das Angenehme an andere Entstehungsbedingungen, nämlich an die Einwirkung anderer Empfindungsmodalitäten gebunden sei als das Ästhetische. Daraus kann aber nicht geschlossen werden, daß beide wesentlich verschieden sind. Es bleibt durchaus die Möglichkeit offen, daß z. B. das Ästhetische nur eine zusammengesetztere Form des Angenehmen ist, für deren Zustandekommen nur die sog. höheren Sinnesmodalitäten eine ausreichende Grundlage liefern können. Auf diese Möglichkeit weist sogar die Tatsache hin, daß das Ästhetische doch nicht so absolut von den „niederen" Sinnesgebieten ausgeschlossen ist, wie mitunter vorschnell behauptet wird. Taubblinde, sogar in frühester Jugend ertaubte und erblindete Individuen wie Helen Keller sind ästhetischer Gefühle sehr wohl fähig.[1] Zudem werden wir später hören, daß auch bei normalen Menschen gelegentlich Berührungs-, Geruchs- und andere niedere Empfindungen ästhetisch wirksam sind.[2] Ja nicht einmal als kausale Definition reicht die in Rede stehende Unterscheidung aus. Selbst wenn wir einmal für den Augenblick zugeben, daß die „niederen" Sinne uns keine ästhetischen Gefühle vermitteln, müssen wir nämlich doch fragen, welches gemeinsame Moment dieser niederen Sinnesmodalitäten ihrer angeblichen ästhetischen Unwirksamkeit zugrunde liegt und sie zu den höheren in Gegensatz bringt. Diese Frage ist um so dringender, als die höheren Sinnesmodalitäten uns keineswegs stets ästhetische Gefühle verursachen, sondern zuweilen gleichfalls nur angenehme — im Sinn dieser Theorie — oder überhaupt keine Gefühle. Eine befriedigende Antwort fehlt vollkommen. Endlich ist diese Ansicht offenbar auch nicht

1) Helen Keller, Die Geschichte meines Lebens, Stuttgart s. a., 57. Aufl., S. 128ff. („ich bin im Zweifel, ob die Hand nicht empfänglicher für die Schönheiten der Plastik ist als das Auge"); Louis Arnould, Une âme en prison, 3. Aufl. Paris 1904, Ref. (s. auch W. Jerusalem, Marie Heurtin, Österr. Rundschau, Bd. 3, Sep.-Abdr. S. 20); W. Jerusalem, Laura Bridgman, Wien 1890, S. 66. Wollte man, um diesem Einwand zu entgehen, etwa die ästhetischen Gefühle der Taubblinden auf kinästhetische Empfindungen (Bewegungs- und Lageempfindungen) zurückführen und diese den „höheren" Sinnesmodalitäten zurechnen, so würde die Trennung der letzteren von den sog. „niederen" erst recht willkürlich werden: man käme dabei schließlich auf die Diallele hinaus, daß gewisse Empfindungsmodalitäten ästhetisch wirken, weil sie „höhere" sind, und höhere sind, weil sie ästhetisch wirken. Außerdem zeigt das Beispiel der Laura Bridgman, daß auch Glätte der Objekte elementare ästhetische Gefühle hervorrufen kann. Auf die schon von Herder hervorgehobene ästhetische Bedeutung der Tastempfindungen, bei denen die kinästhetischen Empfindungen wesentlich beteiligt sind, komme ich später ausführlich zurück.

2) Vorläufig sei beispielsweise auf die Angaben Hennings über japanische Geruchsspiele hingewiesen, bei denen wohl sicher auch ästhetische Momente beteiligt sind (Zeitschr. f. angew. Psychol. 1919, Bd. 14, S. 322ff.).

etwa dadurch zu retten, daß man Vorstellungsmomente neben den Empfindungsmomenten für das Ästhetische postuliert. Auch die niederen Sinnesempfindungen hinterlassen zahlreiche Vorstellungen; es erhebt sich daher wiederum die Frage: warum nicht auch hier ästhetische Gefühle? Wir gestehen also gern zu, daß auf bestimmten Sinnesgebieten ausgeprägte ästhetische Gefühle sehr viel seltener als auf anderen auftreten, und daß Vorstellungsmomente oft zu unseren ästhetischen Gefühlen erheblich beitragen, vermissen aber vollständig den Nachweis, daß die angenehmen Gefühle jener ästhetisch unwirksamen bzw. wenig wirksamen Sinnesgebiete durchaus von den ästhetischen verschieden sind: ein Unterscheidungsmerkmal wird uns nicht angegeben, nicht einmal ein ausreichendes kausales.

Ich will Ihnen zum Überfluß noch an einem bestimmten Beispiel zeigen, zu welchen unlösbaren Schwierigkeiten der Versuch führt, das Ästhetische von dem Angenehmen scharf zu trennen. Volkelt[1], der übrigens die Bedeutung des sinnlich Angenehmen für die ästhetische Lust ausdrücklich anerkennt, glaubt doch andrerseits behaupten zu können: „die Klangfarbe der Geigen- oder Flötentöne ist sinnlich angenehm; dagegen fällt die Lust, die sich an die Terz oder Quinte oder den Dreiklang schließt, nicht unter das sinnlich Angenehme." Ebenso soll „das Durchlaufen einer zerzausten, zerhackten Linie" sinnlich unangenehm sein, dagegen das Mißfallen an der „Gliederung" einer Linie bereits den Kreis des sinnlich Unangenehmen überschreiten und zur ästhetischen Lust bzw. Unlust gehören. Ex definitione will Volkelt alle solche Gefühle aus dem sinnlich Angenehmen ausschließen und dem Ästhetischen zuweisen, deren Lust sich wie bei der Terz oder bei der gegliederten Linie an die Beziehungen der Empfindungen knüpft und „aus der an dem Empfindungsstoff ausgeübten Funktion des Beziehens entspringt". Sie erkennen die Unhaltbarkeit einer solchen Unterscheidung sofort. Selbst wenn wir diese hypothetische Funktion des Beziehens ungeprüft akzeptieren wollten, statt einfach anzunehmen, daß die tatsächlichen Beziehungen der Empfindungen — auch unabhängig vom Eingreifen einer neuen Funktion — lust- bzw. unlustbetont sind, müssen wir gegen die Abgrenzung Einspruch erheben. Volkelts eigene Beispiele widerlegen ihn. Auch die sog. Klangfarbe der Geigentöne[2] beruht auf Beziehungen nämlich des Grundtons zu den ihn begleitenden Obertönen, ganz ähnlich, wie der eigenartige Klang — gewissermaßen die Akkordfarbe — der Terz

1) Syst. d. Ästhetik, München 1905, Bd. 1, S. 346ff. V. gesteht sogar zu, (S. 104), daß „der Geschmack eines edlen Weines unter Umständen bis zur ästhetischen Höhe entstofflicht werden kann".

2) Flötentöne haben infolge ihrer Armut an Obertönen überhaupt keine so ausgesprochene Klangfarbe.



auf dem den tieferen Ton begleitenden, um eine Terz höheren Ton beruht. Gewiß sind auch Unterschiede vorhanden: die Obertöne eines einzelnen Geigentons sind z. B. viel schwächer als der Grundton, während in der Terz beide Töne meist etwa gleich stark sind; aber diese Unterschiede sind doch nur graduell. Im wesentlichen, gerade in dem von Volkelt hervorgehobenen Moment besteht kein Unterschied: Beziehungen liegen hier wie dort vor. Dasselbe gilt von Volkelts zweitem Beispiel: es ist schlechterdings nicht abzusehen, weshalb eine „zerzauste, zerhackte Linie" frei von Beziehungen sein sollte. Sie mag wohl frei von rhythmischen Beziehungen sein, aber Beziehungen hat sie ebenso wie alles Räumliche. Auch die „Beziehungen" reichen also als Unterscheidungsmerkmal nicht aus; wir geraten, wenn wir sie zur Unterscheidung des Angenehmen vom Ästhetischen benutzen wollen, in unlösbare Widersprüche mit den Tatsachen. Wohl aber weist auch diese Kritik des Volkeltschen Versuchs wieder eindringlich darauf hin, daß für die fortschreitende Differenzierung des Ästhetischen Beziehungen oder, wie wir lieber sagen wollen, Synthesen von entscheidender Bedeutung sind.[1]

Es hat bei dieser Sachlage auch wenig Sinn, wenn immer wieder gegen die Subsumtion der höchsten Kunstwerke einerseits und z. B. des Geschlechtsgenusses oder eines üppigen Mahls andrerseits unter einen Begriff Protest erhoben wird.[2] Der enorme qualitative Unterschied des Lustgefühls wird garnicht bestritten, es wird nur behauptet, daß neben diesen Unterschieden auch ein wesentliches gemeinsames Merkmal besteht, daß sich die ästhetische Lust aus jenen primitiven Lüsten allmählich entwickelt hat, und daß zwischen der ersteren und den letzteren keine scharfe Grenze gezogen werden kann. Die Amöbe und der Mensch sind gewiß außerordentlich verschieden, aber wir werden trotzdem zugeben müssen, daß beide Tiere sind, und daß der Mensch aus Amöben sich entwickelt hat, und daß in der langen Entwicklungsreihe von der Amöbe bis zum Menschen nirgends ein absoluter Einschnitt nachzuweisen ist. In ganz analoger Weise hat sich das Ästhetische aus dem Sinnlich-Angenehmen entwickelt, in ganz analoger Beziehung steht die Sinfonia eroica zu einer wohlschmeckenden Speise.

---

1) In einem Ergebnis werden wir dagegen Volkelt vollkommen beistimmen können: alle Auffassungen, die in der ästhetischen Lust etwas wenig Zusammengesetztes oder gar etwas Einfaches erblicken, sind abzulehnen, „die ästhetische Lust gehört vielmehr zu den zusammengesetzten Arten der Lust, wenn sie nicht geradezu die allerzusammengesetzteste ist" (l. c. S. 357). Siehe auch Volkelts Aufsatz in Zeitschr. f. Philos. u. philos. Kritik 1901, Bd. 117, S. 161.

2) Vgl. Volkelt, Ztschr. f. Ästh. 1911, Bd. 6, S. 521. J. H. v. Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage, Berlin 1868, Bd. 1, S. 320, behauptet, das sinnlich Angenehme hafte dem Schönen „mehr äußerlich" an.

Wir können sogar auf manchen Gebieten diese Entwicklung ethnologisch und historisch verfolgen. Die primitivste Musik besteht, wie die Beobachtung wirklich primitiver Völker lehrt, aus einem Lärm ohne bestimmten Rhythmus und ohne bestimmten Wechsel der Tonhöhe. Lediglich die Intensität und vielleicht der Intensitätswechsel ist von Lustgefühl begleitet, oder beide genügen wenigstens, um Lustgefühle zu erzeugen.[1] Ganz allmählich hat sich rhythmische Gliederung und ein Wechsel der Tonhöhe im Sinne der Melodie entwickelt. Diese Melodie ist zunächst noch durchaus einstimmig oder, wie man gewöhnlich sagt, homophon, d. h. alle an dem Singen beteiligten Personen singen denselben Ton. Selbst die bereits hochentwickelte Musik der alten Griechen steht im wesentlichen noch auf dieser Stufe. Erst nach und nach entwickelt sich der mehrstimmige Gesang und die Akkordmusik. Zunächst kamen die Intervalle der Oktave und der Quint hinzu. Die große Terz hat sich erst im Mittelalter, die kleine Terz erst noch später Bürgerrecht in der Musik erworben. Und auch damit ist der Aufbau der Synthesen nicht zum Stillstand gekommen. Die Akkordbildungen sind immer komplizierter geworden — ich erinnere Sie beispielsweise an die Musik von Wagner und Strauß —, und es liegt kein Grund vor anzunehmen, daß wir etwa heute am Endpunkt der Entwicklung angelangt wären. Wir werden später diesen ganzen Prozeß ausführlicher besprechen, schon jetzt aber können wir feststellen, daß es sich um eine stetige Entwicklung handelt, und daß zwischen der Lust am Sinnlich-Angenehmen in ihrer einfachsten und gröbsten Form und der ästhetischen Lust an dem höchst entwickelten Musikwerk nirgends eine scharfe Grenze gezogen werden kann.

Ganz ähnlich verhält es sich auch mit dem Sexualgefühl. Der einfache primäre Geschlechtsgenuß und die ästhetische Lust an der poetisch ausgestalteten Liebe, wie sie uns etwa in Romeo und Julie begegnet, hängen durch eine Kette fortlaufender Zwischenglieder zusammen. Die Synthese oder, wie wir vorläufig auch sagen können,

---

1) Wir finden übrigens selbst bei den primitivsten Völkerstämmen, die wir kennen, doch allenthalben schon neben der Lust am einfachen Lärm auch eine primitive Melodiebildung. In den phonographisch aufgenommenen Liedern, z. B. der Weddas auf Ceylon, die neben den Pygmäen des zentralen Kongo und den Buschmännern der Kalahariwüste wohl als die primitivsten lebenden Völker betrachtet werden können, „scheinen“ zwar „weder Konsonanz noch Tonverwandtschaft eine Rolle zu spielen“, auch fügen sich viele keiner Taktform ein, aber doch ist die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Wendungen in vielen nicht zu verkennen (vgl. Stumpf, Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911, S. 109 ff. und C. S. Myers in C. G. und Br. Z. Seligmann, The Veddas, Cambr. 1911, S. 341). In der zweiten Vorlesung werden diese Tatsachen zu eingehenderer Besprechung kommen.

die Differenzierung hat unendlich zugenommen, aber die gemeinsame Grundlage ist unverkennbar. Wenn Sie bedenken, daß selbst die kompliziertesten Gefühlstöne unserer Vorstellungen doch ausnahmslos in letzter Linie auf die einfachen Gefühlstöne der Empfindungen zurückgeführt werden können, so hat ein solcher stetiger Zusammenhang durchaus nichts Befremdendes.

Von diesem Standpunkt aus ergibt sich auch sofort die Unbrauchbarkeit eines weiteren Unterscheidungsmerkmals zwischen dem Angenehmen und Ästhetischen, welches ebenfalls von Kant aufgestellt worden ist. Kant hat behauptet, daß schön sei, was ohne Begriff allgemein gefällt[1], und daß dem Angenehmen dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit nicht zukomme. Mit Lotze und manchen andern Forschern müssen wir auch dieses Unterscheidungsmerkmal ablehnen. Der ästhetischen Beurteilung fehlt nicht nur, wie Kant selbst zugibt, die objektive Allgemeingültigkeit, sondern auch der subjektive „Anspruch" auf Allgemeingültigkeit, den Kant für jedes ästhetische Urteil behauptet, wird keineswegs immer erhoben. In unzähligen Fällen genieße ich eine Natur- oder Kunstschönheit, ohne daß ich den Anspruch erhebe, daß jedermann ähnlich fühlt. Ich muß auch ein solches Ansinnen nicht etwa stillschweigend hinzudenken, im Gegenteil bin ich mir oft bewußt, daß mein ästhetisches Wohlgefallen z. B. an Jean Paul dem ästhetischen Gefühl vieler oder sogar der meisten Menschen widerstreitet, und daß das entgegengesetzte ästhetische Gefühl und Urteil ebenfalls seine Berechtigung hat. Vollends können wir Kant nicht zustimmen, wenn er für das Angenehme nur Wirklichkeit der Lust, für das Schöne aber den Gedanken einer notwendigen Beziehung auf das Wohlgefallen behauptet.[2] Wir können eine solche Notwendigkeit weder für das Schöne im Speziellen noch für das Ästhetische im Allgemeinen zugeben, auch nicht die sehr verklausulierte „subjektive" Notwendigkeit, die Kant meint. Gewiß ist richtig, daß ich in Anbetracht der Ähnlichkeit der Organisation meiner Mitmenschen mit meiner eigenen innerhalb gewisser Grenzen auch ähnliche ästhetische Gefühlsbetonungen und Beurteilungen mit einer dem Grade der Ähnlichkeit entsprechenden Wahrscheinlichkeit erwarte, aber eine solche Wahrscheinlichkeit ist keine Notwendigkeit und kommt außerdem dem Angenehmen in viel höherem Maß zu als dem Schönen bzw. Ästhetischen, da die grobe Organisation der einfachen Sinneszentren im allgemeinen bei den Menschen sehr viel mehr übereinstimmt als die verwickelte Organisation der bei dem höheren ästhetischen Genuß beteiligten Vorstellungszentren. Die Annahme eines ästhetischen „Ge-

1) Kritik der Urteilskraft § 6ff.

2) L. c. § 16ff.

meinsinns“, den Kant konstruiert, wird sich uns später als gänzlich unhaltbar[1] und die Zahl der wirklich allgemeingültigen ästhetischen „Gesetze“ als sehr klein erweisen.

Ebenso wenig annehmbar ist die Lehre Ed. v. Hartmanns[2], daß das sinnlich Angenehme durch reale Lustgefühle, das Ästhetische durch die Auslösung ästhetischer Scheingefühle charakterisiert sei. Hartmann nimmt an, daß erst dann, „wenn sich geordnete Verhältnisse unter den das Gefühl des Angenehmen auslösenden Sinnesempfindungen heraus stellen, und diese Verhältnisse soviel interessanter werden als die Annehmlichkeit der Empfindungen, daß die Aufmerksamkeit sich ihnen in erster Reihe zuwendet und von ihnen einen ästhetischen Schein ablöst“, die sinnlich angenehmen Empfindungen, „in diesen ästhetischen Schein und durch ihn in das Gebiet des Schönen mit eingehen können.“ Gegen diese Lehre sprechen, soweit sie das Schöne von „Verhältnissen“ abhängig macht, die soeben gegen Volkelt angeführten Gründe. Soweit aber das Ästhetische auf Scheingefühle reduziert wird, scheitert sie unrettbar an dem Schönen der Natur, z. B. einer Landschaft, das an Realität dem sinnlich Angenehmen völlig gleich steht.

Anders gestaltet sich die Unterscheidung des Ästhetischen von dem **Guten** oder **Ethischen**. Gegen dieses können wir in der Tat eine feste Grenzlinie ziehen. Freilich hat man beide oft genug ganz oder teilweise identifiziert oder das eine dem anderen subordiniert. So hat z. B. J. A. Schlegel[3] die Poesie als die sinnlichste und angenehmste Vorstellung des Schönen oder des Guten oder des Schönen und Guten zugleich durch die Sprache definiert, und in neuerer Zeit hat Th. Lipps behauptet, die ästhetische Lust sei stets „das Gefühl eines Persönlichkeitswertes“, also eines ethischen Wertes.[4] Demgegenüber hat schon Kant

1) Selbst wenn wir Kants später zu besprechende Theorie des Ästhetischen annehmen wollten, derzufolge derjenige Gegenstand schön ist, der Einbildungskraft und Verstand in harmonische Tätigkeit versetzt (l. c. § 35, 38, 39), so würde sich keine Notwendigkeit und keine Allgemeingültigkeit und auch kein Anspruch auf solche ergeben; denn es läßt sich nicht absehen, warum Einbildungskraft und Verstand bei allen Menschen absolut und relativ in derselben Weise angelegt sein müssen. Man wird nur — wie bei dem Angenehmen, aber nicht einmal in demselben Umfang — einzelne weitgehende Übereinstimmungen bezüglich des ästhetischen Wohlgefallens erwarten können.

2) Philosophie des Schönen, Leipzig 1887 (Werke, 2. Ausg. Bd. 4), S. 72.

3) Auch Fr. v. Schlegel definiert das Schöne als „die angenehme und geistig reizende Erscheinung des Guten und Göttlichen“ (Über das Studium der griech. Poesie, Kap. 4. Sämtl. Werke, Wien 1823, Bd. 5, S. 148).

4) Ztschr. f. Psychol. 1900, Bd. XXII, S. 434. Unter den älteren Vertretern dieser Lehre ist namentlich auch Schleiermacher zu nennen, für den die Ästhetik „eine von der Ethik ausfließende Disziplin“ ist (Sämtl. WW., Vorles. über die Ästhetik, 3. Abt., Bd. VII, Berlin 1842, S. 23, 35, 47ff.).

hervorgehoben, daß das Gute im Gegensatz zum Angenehmen und Schönen „nur durch einen Begriff als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens dargestellt werde".[1] Klarer und richtiger können wir sagen: das Lustgefühl, von welchem das Gute begleitet ist, beruht stets auf der Allgemeinvorstellung des Werts einer Handlungsweise. Ich freue mich über eine gute Handlung, weil ich mir denke, daß sie mit dieser allgemeinen ethischen Wertvorstellung übereinstimmt. Das ästhetische Lustgefühl bedarf solcher allgemeiner Wertvorstellungen nicht.[2] Ein Gedicht oder ein Gemälde gefällt mir, ohne daß irgendeine Allgemeinvorstellung eines ästhetischen Wertes bei mir auftaucht. Für das ethische Gefallen ist eine solche begründende Allgemeinvorstellung unerläßlich. Die gute Handlung gefällt, die schlechte mißfällt mir, weil ich dabei denke: sie entspricht bzw. widerspricht einem allgemeinen Wertgesetz, bzw. Gebot oder Verbot, also beispielsweise einem göttlichen Gesetz oder dem Sittengesetz. Selbst wenn bei dem Kind eine Handlung ganz unbestimmt von einem guten oder schlechten „Gewissen" begleitet ist, ist dies unbestimmte ethische Gefühl doch von der unklaren allgemeinen Vorstellung abhängig: Stehlen ist schlecht, Stehlen ist verboten. Das Lust- bezw. Unlustgefühlt steht und fällt mit diesen begründenden Wertvorstellungen. Das Schöne bzw. Ästhetische gefällt mir selbstverständlich auch nur deshalb, **weil** es eben schön bzw. ästhetisch **ist**, aber der begründende **Gedanke** an eine allgemeine Schönheitsregel, eine allgemeine ästhetische Wertvorstellung begleitet in unzähligen Fällen die ästhetische Lust nicht; er gehört nicht zum Tatbestand der ästhetischen Lust. Im Gegenteil pflegt durch eine solche begründende allgemeine Wertvorstellung, sobald sie sich stärker geltend macht, die ästhetische Lust gestört oder sogar aufgehoben zu werden. In diesem Sinn ist die ästhetische Lust, wie Kant es ausdrückt, „kontemplativ". Damit hängt es auch zusammen, daß die ästhetische Lust kein „Soll" kennt, während das ethische Wohlgefallen sich sehr oft, bei den meisten Menschen sogar stets mit

---

1) Kritik d. Urteilskraft § 5 u. 7. Das Adjektiv „allgemein" hat bei Kant eine ganz andere Bedeutung als in meiner Definition. Die Allgemeinheit des Lustgefühls ist nach meiner Auffassung ohne wesentliche Bedeutung, es kommt vielmehr nur auf die Allgemeinheit der ethischen Wertvorstellung, d. h. auf ihre Gültigkeit in allen Fällen an. Vgl. übrigens auch l. c. § 59.

2) Für das Nützliche sind Wertvorstellungen ebenfalls unerläßlich, aber erstens sind sie bei dem Nützlichen nicht auf Handlungen beschränkt, zweitens sind sie nicht stets allgemein, und drittens tragen sie nicht den spezifischen altruistischen Charakter. Letzterer ist nach meiner Auffassung für die Ethik diagnomonisch. Pflichtvorstellungen gegenüber der eigenen Person und gegenüber Gott kommen nur durch Übertragung altruistischer, d. h. auf meine Mitmenschen (und evtl. auch Mittiere) gerichteter Pflichtvorstellungen zustande.

der Vorstellung des Sollens, einer Norm- oder Pflichtvorstellung verbindet.

So wird es auch verständlich, daß viele Handlungen je nach meiner Einstellung ästhetisches oder ethisches Lustgefühl bei mir erregen. Der Opfertod des Arnold von Winkelried kann von mir rein ethisch aufgefaßt werden; dann sage ich mir, daß seine Handlungsweise der Pflicht der Vaterlandsverteidigung entspricht, und mein Wohlgefallen an ihr wird von diesem begründenden Gedanken begleitet. Ich kann mich aber auch ästhetisch einstellen, z. B. wenn ich das Uhlandsche Gedicht lese. Dann habe ich ein reines, d. h. von allen Begründungsgedanken freies Lustgefühl, eine poetische Heldenbegeisterung, die ich wohl nachträglich untersuchen und durch allgemeine Regeln begründen kann, die aber im Augenblick ihres Bestehens von diesen nachträglich feststellbaren Gründen nichts weiß.

Wir ziehen also zwischen dem Guten und dem Ästhetischen eine scharfe Grenzlinie. Dies schließt nicht aus, daß einzelne Kunstwerke neben ästhetischer Lust auch ethische hervorrufen wollen und auch tatsächlich hervorrufen. Es handelt sich dann eben um Kombinationen, die unbeschadet aller Grenzen sehr wohl möglich sind. Derjenige, der ein solches kombiniertes ethisch-ästhetisches Kunstwerk schafft, geht sogar in seiner Absicht gewöhnlich noch weiter: er will nicht nur neben dem ästhetischen auch ein ethisches Lustgefühl bei dem Kunstgenießenden erregen, sondern will ihn auf diesem Weg auch im ethischen Sinn bessern. Dementsprechend kann bei dem Kunstgenießenden zu dem ethischen Lustgefühl, z. B. der Freude über eine gute Handlung auch ein Lustgefühl über die eigene Besserung hinzukommen. Insofern sich diese Besserung gar nicht mehr auf das augenblickliche Lustgefühl, sondern vorzugsweise auf das künftige Verhalten bezieht, wird der Abstand solcher Kunstwerke von dem rein ästhetischen Kunstwerk noch viel größer. Das Moment des Nützlichen oder „Teletischen", mit dem wir uns alsbald beschäftigen wollen, mischt sich ein. Ja sogar auch das Moment des Wahren ist hier insofern bereits beteiligt, als wir über unsere sittlichen Pflichten belehrt werden sollen.

Zu diesen kombinierten Gebilden gehört vor allem das ethische Lehrgedicht, wie es uns schon seit dem Altertum bekannt ist, und das ethische Lehrgemälde, wie Sie es z. B. aus den Bilderzyklen Hogarths „mariage à la mode", „Fleiß und Faulheit", „Lebenslauf einer Dirne" kennen. Man kann aber gerade vor solchen Kunstwerken leicht feststellen, daß der ästhetische Genuß sofort geschmälert oder sogar vernichtet wird, wenn man sie vom Standpunkt der ethischen Besserung und Belehrung auffaßt.

Die Abgrenzbarkeit des Ästhetischen gegen das **Nützliche** ist wohl kaum jemals ernstlich bestritten worden.[1] Um sie vollständig zu verstehen, lassen Sie uns folgendes erwägen! Das Nützliche deckt sich im wesentlichen mit dem Zweckerfüllenden; dabei wollen wir zu dem Zweckerfüllenden auch dasjenige rechnen, was den Zweck zwar nicht vollständig erfüllt, ihm aber doch wenigstens angepaßt ist, so daß sich „zweckerfüllend" mit „zweckentsprechend" oder „zweckmäßig" deckt. Ein Unterschied zwischen dem Zweckerfüllenden und dem Nützlichen besteht nur insofern, als das Nützliche eine Zweckmäßigkeit **für** irgendein Subjekt — mich selbst, einen anderen Menschen, ein Tier, eine Pflanze usf. — involviert; da aber ein solches Subjekt in jedem Fall von Zweckmäßigkeit ergänzt werden kann, so kann eine scharfe Grenze nicht gezogen werden. Das Lustgefühl nun an einem nützlichen d. h. zweckerfüllenden Gegenstand beruht auf der Vorstellung, daß der Gegenstand einem mehr oder weniger bestimmt vorgestellten Zweck — einer Zweckvorstellung — entspricht, z. B. ein Hundertmarkschein der Vorstellung eines beliebigen oder auch eines bestimmten Kaufs. Eine solche Vorstellung der tatsächlichen Zweckerfüllung, d. h. der Übereinstimmung eines Gegenstandes mit einer Zweckvorstellung, wollen wir zur Abkürzung und zur Vermeidung von Mißverständnissen als **teletische**[2] Vorstellung bezeichnen. Eine teletische Vorstellung muß also durchaus von der Zweckvorstellung unterschieden werden: die bloße Vorstellung eines Zweckes[3] löst kein Lustgefühl des Nützlichen aus, sondern nur die Vorstellung der tatsächlich erfolgten oder mit Sicherheit zu erwartenden Erfüllung eines Zwecks, d. h. eben die teletische Vorstellung. Bei dem Ästhetischen — so können wir jetzt die Grenze gegen das Nützliche kurz festlegen — ist das Lustgefühl von teletischen Vorstellungen gänzlich unabhängig. Derjenige, der etwas Natur- oder Kunstästhetisches genießt, hat ein Lustgefühl, das mit der Vorstellung, der Gegenstand erfülle einen Zweck, gar nichts zu tun hat. Ein Kunstwerk mag tatsächlich mancherlei Zwecke erfüllen — darauf kommt es bei unserer Unterscheidung nicht an, die tatsächliche Zweckerfüllung kann sowohl bei dem Lustgefühl des nützlichen wie bei dem ästhetischen Lustgefühl ebensogut vorhanden sein wie fehlen —, wesentlich ist nur,

---

1) Siehe jedoch Home, Elements of criticism, Vol. I, Chapt. 3 (4. Aufl. Edinb. 1769, Bd. 1, S. 196 ff., Übers. v. Meinhard, 3. Ausg. Leipzig 1790, Bd. 1, S. 268 ff.).

2) Ich bilde das Wort „teletisch", um nicht nur an τέλος (Zweck, Ziel), sondern auch an τελέω (vollenden) zu erinnern. Die bloßen Zweckvorstellungen kann man als „telisch" (ohne et) bezeichnen.

3) Selbst bei meinen eigenen Zwecken haftet das Lustgefühl an der Vorstellung der Verwirklichung (Erfüllung) des Zwecks.

daß der Genießende bei dem ästhetischen Gefühl sich die tatsächliche Erfüllung dieser Zwecke nicht vorstellt. So kann z. B. ein Bild den Zweck erfüllen, meinen Geschmack zu bilden oder mein Zimmer zu schmücken oder eine neue Kunstrichtung herbeizuführen: solange ich diese Zweckerfüllungen mir nicht vorstelle, ist das Lustgefühl rein-ästhetisch; sobald ich sie mir vorstelle, verliert das Lustgefühl den ästhetischen Charakter und bekommt, wie wir jetzt kurz sagen wollen, „teletischen" Charakter. Wir können diesen Unterschied des ästhetischen und des teletischen Lustgefühls auch durch den Satz ausdrücken: in der Vorstellung des ästhetisch Genießenden ist das ästhetische Gebilde — es sei naturästhetisch oder kunstästhetisch — „Selbstzweck", d. h. eben: er hat keine Vorstellung einer Zweckerfüllung — l'art pour l'art —, während das Lustgefühl am Nützlichen mit Zweckerfüllungsvorstellungen steht und fällt.

Die Zweckerfüllungsvorstellung des Nützlichen kann sich auf einen vergangenen oder gegenwärtigen oder — am häufigsten — künftigen Zweck beziehen, das ändert an unserer Unterscheidung nichts. Ein Gerät, ein lebendes Wesen, ein lebloser Naturgegenstand, der mir die Vorstellung weckt, daß er einem Zweck gedient hat oder dient oder dienen wird und dadurch Lustgefühl erregt, gehört in das Bereich des Nützlichen, nicht des Ästhetischen. Schon gegenüber den primitivsten Stufen des Ästhetischen kommt dieser Unterschied zur Geltung. Bei einer Speise, die wir essen, unterscheiden wir das primitive ästhetische Lustgefühl an ihrem Wohlgeschmack von dem teletischen Lustgefühl an ihrem Nährwert. Ersteres ist von irgendwelchen Vorstellungen der Zweckerfüllung unabhängig, es beruht ganz auf den aktuellen Empfindungen und angeknüpften nicht-zweckhaften Vorstellungen, letzteres beruht ganz und gar auf der Vorstellung, daß die Speise den Zweck erfüllt, meinen Organismus zu erhalten usf. Selbst eine bittere Arznei und eine schmerzhafte Operation kann dank solchen Zweckerfüllungsvorstellungen[1] ein teletisches Lustgefühl hervorrufen.

Vollständig gleichgültig ist dabei auch, welchen Inhalt die Zwecke haben, deren Erfüllung vorgestellt wird. Es kommt nur darauf an, daß überhaupt irgendwelche Vorstellungen der Zweckerfüllung dem Lustgefühl zugrunde liegen. So verschiebt sogar die Vorstellung der Erfüllung ästhetischer Zwecke das Lustgefühl aus dem Ästhetischen in das Teletische. Wenn ich mir z. B. bei dem Betrachten eines Bildes vorstelle: „das Hellrot hier dient dazu oder ist von dem Künstler verwendet worden, um einen Kontrast zu erzielen" oder „dies Bild wäre geeignet, mein Zimmer zu schmücken",

1) In diesem Fall futuralen, d. h. auf die Zukunft bezüglichen.



so ist das hiermit verbundene Lustgefühl kein ästhetisches mehr. Ganz analog verliert ein ethisches Lustgefühl seinen ethischen Charakter und wird teletisch, wenn es auf Zweckerfüllungsvorstellungen beruht wie etwa: „das ist geeignet mich zu bessern" — oder in anderer Weise — „das ist geeignet, mir eine Belohnung im Himmel zu verschaffen" (vgl. S. 14).

Ebenso nebensächlich ist es auch, wessen Zwecke erfüllt gedacht werden, ob meine eigenen oder die meiner Mitmenschen oder der von mir anthropomorphistisch personifizierten Natur oder Gottes usf. In jedem Fall verweist die Zweckerfüllungsvorstellung das Lustgefühl in das Gebiet des Teletischen oder Nützlichen.

Kant hat die Abwesenheit von Zweckvorstellungen bereits richtig als wesentliches Merkmal der Schönheit hervorgehoben.[1] Wir können ihm jedoch in einem weiteren wichtigen Punkt seiner Ausführungen nicht beistimmen und wollen diesen Punkt, da er vielfach Verwirrung gestiftet hat, ausdrücklich schon jetzt kurz hervorheben, um ihn später ausführlich zu erörtern. Kant behauptet nämlich, daß die Schönheit eines Gegenstandes, obwohl sie „ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen werde", doch die „Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes" sei. Die Schönheit wäre also eine Zweckmäßigkeit, die uns nicht als solche durch Vorstellungen, sondern nur als ästhetische Lust zum Bewußtsein kommt. Diese Auffassung, die für Kants ästhetische Theorie grundlegend ist, werden wir später mit guten Gründen ablehnen, vorläufig wollen wir sie nur wegen ihres Zusammenhangs mit der Abgrenzung des Ästhetischen erwähnt haben.

Mit der Aufstellung des Kriteriums der Abwesenheit von Zweckerfüllungsvorstellungen ist selbstverständlich zugleich gesagt, daß auch alle Vorstellungen eines Vorhabens mit Bezug auf das ästhetische Objekt, also alle Zweckvorstellungen erst recht nichts mit der ästhetischen Lust zu tun haben, während für das Lustgefühl des Nützlichen Zweckvorstellungen unerläßlich, wenn auch, wie wir hervorgehoben haben (S. 16), nicht ausreichend sind. Nicht nur die Vorstellung: „das Objekt wird einen Zweck erfüllen oder erfüllt einen Zweck oder hat einen Zweck erfüllt", sondern auch die bloße Vorstellung: „ich will das Objekt zu diesem oder jenem Zweck verwenden" fällt unter unsere Begriffsbestimmung; nicht nur Zweckerfüllungsvorstellungen, sondern auch Zweckvorstellungen jeder Art sind dem ästhetischen Gefühl fremd und abträglich. Wenn ich die auf einem Gemälde dargestellte Villa kaufen oder das als Statue dargestellte Weib besitzen möchte, so ist im Augenblick dieser Zweckvorstellung und dieses Wunsches das ästhetische Gefühl verdrängt. Ich muß von meinem

---

1) Kritik der Urteilskraft § 10ff., namentlich § 17 Schluß.



Vorhaben oder meinem Wunsch erst wieder absehen, um den reinen ästhetischen Genuß zu haben. Ich kann Sie in dieser Beziehung auf das verweisen, was wir vorhin über das „Interesse" gesagt haben (S. 7). Jedes Interesse ist mit Zweckvorstellungen verbunden.[1] Damit ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß der Künstler, der das Kunstwerk schafft, allerhand Zweckvorstellungen, z. B. Erwerb von Geld oder Ruhm, mit seinem Schaffen verbindet.[2] Auf den Künstler kommt es bei unserer Unterscheidung nicht an, sondern nur auf den Genießenden.

Unseren letzten Gedanken können wir auch durch den Satz ausdrücken: mit den teletischen Vorstellungen sind auch alle Willensprozesse aus der Definition des ästhetischen Gefühls ausgeschlossen.[3] Ästhetische Lust kann wohl sekundär zu Willensprozessen führen, ist aber während ihres Bestehens als solche frei von Willensprozessen. Mischen sich solche der ästhetischen Lust bei, so erleidet diese eine mehr oder weniger erhebliche Einbuße. Man hat daher mit Recht immer wieder die willenlose Kontemplation als den günstigsten Boden für den ästhetischen Genuß gepriesen.

Ganz besonders störend werden für unseren ästhetischen Genuß solche Willensvorgänge, wenn sie uns von Künstlern in leicht erkennbarer Weise aufgezwungen werden. Wir sprechen dann von „Tendenz"kunst.

Gegen diese Trennung des Willens vom ästhetischen Genuß hat man allerdings zuweilen Einspruch erhoben. So hat Nietzsche das interesselose Wohlgefallen verspottet.[4] Er hält unter Berufung auf Stendhal gerade die „Erregung des Willens" für das wesentliche

---

1) Es ist daher auch eine Schwäche der Kantschen Darstellung, wenn Interesse und Zweck weit auseinandergerissen werden.

2) Die Zweckvorstellung, ästhetische Gefühle bei dem Genießenden zu erregen, wird er sogar sehr oft haben. Dabei ist zu berücksichtigen, daß für den schaffenden Künstler der Genießende vor allem auch in seiner eigenen Person steckt.

3) Unsere Lustgefühle im Verkehr mit Verwandten und Freunden, soweit sie an den Personen selbst haften, gehören größtenteils gleichfalls hierher. Auch sie sind im wesentlichen nicht-ästhetischen Charakters. Denn sie sind meistens von Pflichtvorstellungen oder Begehrungsvorstellungen abhängig oder wenigstens begleitet. Nur wenn diese Vorstellungen ganz zurücktreten — z. B. bei den sog. idealen Freundschaften —, kann das ästhetische Lustgefühl zur Geltung kommen. Ähnliches gilt auch von den Beziehungen zum anderen Geschlecht. Man kann sogar das Paradoxon wagen, daß in dieser Hinsicht der Geschlechtsgenuß dem Ästhetischen näher steht als die Liebeswerbung mit der Absicht des Geschlechtsgenusses.

4) Zur Genealogie der Moral, 3. Abh., Werke, Abt. 1, Bd. VII, Leipzig 1899, S. 407ff.; Götzendämmerung, ebenda Bd. VIII, S. 122f.; ähnlich auch Bd. XIV, S. 131ff. u. XVI, S. 225ff. Fast entgegengesetzte Äußerungen Abt. 2, Bd. XI, S. 78, Nr. 201 (vgl. auch S. 329, Nr. 441ff.).

Moment der Schönheit. Ähnlich behauptet J. M. Guyau, „das ästhetische Gefühl bestehe zumeist in einem Nebeneinander von Wünschen, die erfüllt sein möchten“, und „werde erst dann vollständig“, wenn aus der Betrachtung des Schönen Handlungen hervorgehen.[1] Die ganze Schönheit der Lieder des Tyrtaeus wurde nach Guyau vom Spartaner erst dann empfunden, als sie ihn in den Kampf fortrissen. Demgegenüber erinnere ich Sie an die zahllosen ästhetischen Gegenstände der Natur und der Kunst, die trotz stärkster ästhetischer Wirkung gar keine Willenserregung hervorbringen.

Wir lehnen also, wie in der Erkenntnistheorie, so auch in der Ästhetik jeden sog. pragmatistischen Standpunkt absolut ab. Sie werden mich aber vielleicht fragen, ob nicht die Kunst im biologischen Sinn eine nützliche Erscheinung ist, also in irgendeiner Weise zur Erhaltung der Art dient. Darauf ist zu antworten, daß wir durchaus nicht gezwungen sind, von unserem Standpunkt aus der Kunst eine solche biologische Bedeutung ganz abzusprechen; denn es wäre an sich sehr wohl denkbar, daß die einzelnen Kunstwerke ohne Zweckerfüllungs- und ohne Zweckvorstellung gefallen und insofern ätshetisch wirksam sind, daß aber außerdem das Schaffen und Genießen von Kunstwerken generell für die Erhaltung und Entwicklung des Menschengeschlechts zweckmäßig ist. Mit anderen Worten: wir dürfen die Anwesenheit von Zweckerfüllungs- und Zweckvorstellungen bei dem Kunstgenuß nicht verwechseln mit der biologischen Zweckmäßigkeit des Kunstgenusses selbst.[2]

Eine letzte Konsequenz aus allen diesen Erwägungen über den Unterschied des ästhetischen und teletischen Lustgefühls geht dahin, daß sich für das Ästhetische, weil es eben von allem Zweckhaften unabhängig ist, seine Wirkung im wesentlichen mit dem ästhetischen Lustgefühl erschöpft, während für das Nützliche das von ihm bewirkte teletische Lustgefühl nebensächlich ist gegenüber dem tatsächlichen Nutzen, z. B. der Förderung oder Erhaltung des Organismus.

Ungeachtet aller dieser Unterschiede müssen wir doch wiederum ein analoges Zugeständnis wie für das Gute machen: Kombinationen des Nützlichen und des Ästhetischen kommen allenthalben vor. Einerseits ist das Bedürfnis des Menschen nach ästhetischen Lustgefühlen so groß, daß er allenthalben nützliche Gegenstände so gestaltet, daß sie auch ästhetische Lustgefühle wecken, und andrerseits ist sein Bedürfnis nach Nutzen zuweilen so sehr gesteigert, daß

1) Guyau, Die ästhetischen Probleme der Gegenwart, Philos. Werke, übersetzt von E. Bergmann, Leipzig 1912, Bd. 1, S. 25ff.

2) Und ebensowenig mit der Zweckmäßigkeit des Kunstwerkes, die etwa im Sinne Kants (s. o. S. 18) bestehen könnte, ohne daß wir diese Zweckmäßigkeit uns vorstellen.

er dem Kunstwerk auch noch einen Nutzwert gibt. Derjenige, der ein solches kombiniertes Gebilde schafft, bezweckt also ästhetische und teletische Lust oder vielmehr meistens statt letzterer objektiven Nutzen; derjenige, der das Gebilde genießt, fühlt ästhetische und teletische Lust. Man kann diese kombinierten Kunstwerke in solche einteilen, bei denen der Hauptzweck des Schaffenden das Nützliche, und solche, bei denen der Hauptzweck das Ästhetische ist. Zu der ersten Gruppe gehört vor allem das gesamte Kunstgewerbe oder Kunsthandwerk: das Nützliche ist hier das Primäre, und das Ästhetische wird ihm sekundär angehängt. Wir können sogar sagen, daß es kaum irgendein aus Nützlichkeitsgründen geschaffenes Gebilde von Menschenhand gibt, bei dem nicht eine solche sekundäre ästhetische Transformation[1] versucht worden ist und noch fortwährend versucht wird. Schrift und Druck werden kalligraphisch ausgestattet. Neuerdings sprechen wir sogar von einer besonderen „Plakatkunst". Die Kleidung, die primär dem Zweck dient, uns vor Temperaturschädlichkeiten, Schmutz und anderem zu schützen, wird schon bei primitiven Völkern zugleich zum „Schmuck". Mag es sich um die Nasenringe eines Papua oder um das Ballkleid nach der neuesten Pariser Mode handeln, der Tatbestand der sekundären ästhetischen Transformation ist bei dieser „Putzkunst" allenthalben derselbe. Wir müssen nur hinzufügen, daß in diesem Fall die sich schmückende Person sehr oft neben dem ästhetischen Bedürfnis oder auch an Stelle desselben andere Beweggründe hat, z. B. die Absicht geschlechtlicher Anlockung u. dgl. m. Für diejenigen Personen, die den Schmuck sehen, bleibt, auch wenn solche dem Ästhetischen fremde Schmückungsmotive vorliegen, das ästhetische Lustgefühl das wirksame Moment, nur verschmilzt es oft mit dem einfachen geschlechtlichen Lustgefühl und geschlechtlichen Willenserregungen.

Wie unmerklich gerade bei den alltäglichen Gebrauchsgegenständen diese ästhetischen Transformationen hinzutreten, zeigen unzählige Beispiele. Das Glas, aus dem ich trinke, das Bett, in dem ich schlafe, das Brot, das ich esse, sind als solche nur von einem leichten, infolge der Alltäglichkeit fast ganz abgestumpften teletischen Lustgefühl begleitet. Erst, wenn das Trinkglas und das Bett künstlerisch geformt, die Speise geschmackvoll „angerichtet" ist, kurz, wenn ein „Luxus" hinzukommt, stellt sich auch ein ästhetisches Lustgefühl ein. Wie äußerst fließend aber ist diese Grenze! Selbst das einfachste Trinkglas enthält in seiner kreisrunden Form etwas Überflüssiges, das keinen Zweck erfüllt und keine Vorstellung der Zweck-

1) Fr. Bouterwek, Ästhetik, 3. Auflage, Göttingen 1824, Bd. I, S. 275, spricht ganz zutreffend von „verschönenden Künsten".



erfüllung weckt, ebenso die rechteckige Form des Bettes und vieles andere. Selbstverständlich wird aber durch die Existenz aller solcher Übergänge unsere Unterscheidung in ihrem prinzipiellen Charakter nicht erschüttert.

Dieselbe Kombination liegt auch bei fast der gesamten Architektonik vor. Mag es sich um Tempel, Kirche, Wohnhaus, Palast, Halle, Grabmonument oder irgendein anderes Bauwerk handeln, fast stets hat das Bauwerk zunächst einen bestimmten Zweck zu erfüllen, also einen Nutzen zu stiften, und gefällt, wenn bzw. weil es diesen Zweck erfüllt. Damit kombinieren wir aber sehr oft eine ästhetische Wirkung. Wir fügen Unzähliges hinzu, was mit dem Nutzzweck nichts zu schaffen hat. Dominierend bleibt aber doch fast stets der letztere. In vielen Fällen können wir direkt nachweisen, daß in dem Kampf des Nützlichen mit dem Ästhetischen schließlich das erstere den Ausschlag gegeben oder wenigstens das letztere sehr beschränkt hat. Für die Peterskirche z. B. war das gleicharmige griechische Kreuz aus ästhetischen Gründen von den größten Künstlern vorgeschlagen worden, aber schließlich siegte das lateinische Kreuz, weil der Gottesdienst für seine Prozessionen u. a. m. ein Langschiff nicht entbehren konnte und wollte. Ähnlich verhält es sich mit den Säulen. Diese haben in erster Linie den Architrav zu tragen. Damit ist über ihre Stärke und Stellung schon präjudiziert. Nur innerhalb eines bestimmten Spielraums kann das ästhetische Gefühl über Veränderungen der Stärke und Stellung verfügen. Eine analoge Überlegung können Sie selbst leicht für die Gartenkunst anstellen.

Gerade diese Beispiele zeigen uns übrigens, daß solche kombinierte Gebilde, obwohl sie einem nicht-ästhetischen Hauptzweck dienen und nur nebenher auch auf ästhetische Wirkung berechnet sind, doch auf viele Genießende als rein ästhetische Kunstwerke wirken können, wenn nicht-ästhetische Zweckerfüllungs- und Zweckvorstellungen ausbleiben. Wenn ich einen von mir nicht bewohnten venetianischen Palast sehe, denke ich oft gar nicht an seinen Wohnzweck, und infolge dieser Abwesenheit von Zweckvorstellungen kann das teletische Lustgefühl fast ganz gegen das ästhetische zurücktreten.

Ich hatte Ihnen gesagt, daß zuweilen auch umgekehrt das teletische Moment sekundär und das ästhetische primär ist. Der zuletzt besprochene Fall gehört bereits hierher, wenn wir uns auf den Standpunkt des Kunstgenießenden stellen. Aber auch schon bei dem schaffenden Künstler liegt oft eine Kombination der zweiten Gruppe vor: sein Hauptzweck ist das Ästhetische, und erst sekundär verleibt er dem Ästhetischen noch einen Nutzeffekt ein. Bei diesen Kombinationen der zweiten Gruppe können wir also von einer sekundären „teletischen Transformation“ sprechen. Sie ist weitaus am häufigsten

in der Dichtkunst vertreten, und zwar ist der sekundäre Zweck meistens Besserung — im ethischen Sinn — oder Belehrung. Soweit es sich um Besserung handelt, sind wir, da hier allgemein ethische Wertvorstellungen beteiligt sind, dieser Kombination schon bei Besprechung des Guten (S. 15) begegnet; soweit Belehrung in Frage kommt, werden wir bei Besprechung des Wahren nochmals auf sie stoßen.

Die letzte Unterscheidung ist diejenige des Ästhetischen vom **Wahren.** Gerade in dieser Frage hat bis heute ein anscheinend unentschiedener Kampf hin und her getobt. Schon, wenn Aristoteles im Anschluß an Plato in die Definition der Kunst die *μίμησις*, d. h. die Nachahmung aufnahm, war eine Vermischung des Ästhetischen mit dem Wahren nahegelegt. In andrer Weise wurde im 18. Jahrhundert in der Ästhetik Baumgartens die Grenze zwischen beiden verwischt. Baumgarten[1] glaubt, daß der ästhetische Genuß an dem niederen, d. h. sinnlichen Erkenntnisvermögen haftet, und daß die Vorstellungen, welche ästhetisches Wohlgefallen erregen, zwar klar, d. h. im Leibnizschen Sinn zum Wiedererkennen ausreichend, aber dabei verworren sind. Die ästhetische Empfindung ist also eine sinnliche, d. h. verworrene Erkenntnis, die Ästhetik ist die Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis und hat auf Grund dieser Aufassung ihren Namen — *αἰσθητικός* = die sinnliche Wahrnehmung betreffend — erhalten. Auf Grund ähnlicher Gedankengänge und in ähnlichem Sinn hatte schon Bilfinger[2] von einer Logik der unteren Erkenntnisvermögen gesprochen. Joh. Jac. Breitinger[3], der Ihnen als Anhänger Bodmers bekannt ist, forderte eine „Logik der Phantasie" und hatte damit gleichfalls etwa das im Auge, was wir heute als Ästhetik bezeichnen. J. G. Sulzer[4] ging sogar noch weiter. Die sinnliche Er-

---

1) A. G. Baumgarten, Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, Diss. Hal. 1735. Später bezeichnet B. die Ästhetik direkt als „gnoseologia inferior" oder „logica facultatis cognoscitivae inferioris" und definiert sie als „scientia cognitionis sensitivae" oder „sc. sensitive cognoscendi et proponendi" (Aesthetica, Traj. cis Viadr. 1750, § 1; Metaphysica, 7. Aufl. Hal. Magd. 1779, § 533, S. 187). Vgl. auch Sciagraphia encyclopaediae philosophicae, ed. Förster, Hal. 1769, § 31 S. 16), § 90 (S. 33). G. Fr. Meier (vgl. S. 24, Anm. 1) übersetzt: „sinnliche Erkenntnis und Bezeichnung derselben überhaupt".

2) Dilucidationes philosophicae de Deo, anima, mundo et generalibus rerum affectionibus, Tubing. 1725, § 268, S. 255.

3) Krit. Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse, Zürich 1740, S. 3. Ähnlich in der Krit. Dichtkunst, Zürich 1740, S. 6.

4) Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, Leipzig 1773 u. Allg. Theorie der schönen Künste, 2. Aufl., Teil I, Leipzig 1792, S. 47: „Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf die Erweckung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten, also muß die Theorie derselben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntnis und der Empfindungen gegründet sein."



scheinung ist nach ihm ganz unwesentlich. Das Schöne wird auf das Gebiet der distinkten, d. h. begrifflich klaren, nicht-verworrenen Erkenntnis ausgedehnt, von dem es Baumgarten ausdrücklich ausgeschlossen hatte, und daher nennt Sulzer auch eine algebraische Formel und einen geometrischen Satz schön. Alle diese Anschauungen stimmen darin überein, daß sie den ästhetischen Genuß rein intellektualistisch als einen Erkenntnisakt auffassen und daher folgerichtig das Schöne mit dem Wahren identifizieren. Das Schöne ist gewissermaßen ein verworrenes Wahres. Es ist daher auch ganz verständlich, daß Baumgarten unter anderem auch die Lehre von den Ferngläsern in der Ästhetik abhandelt.

Die Nachwirkung der Baumgartenschen Auffassung, die durch Georg Friedrich Meier weitere Verbreitung fand[1], ist auch bei Kant sehr deutlich nachzuweisen. Es ist schon sehr bezeichnend, daß Kant die Ästhetik in der Kritik der Urteilskraft abhandelt, also ganz in das System der Erkenntniswissenschaften eingliedert. Immerhin kam bei ihm — wohl unter dem Einfluß von Mendelssohn und Sulzer, die für Deutschland das „Gefühlsvermögen" geradezu neu entdeckt hatten — das ästhetische Lustgefühl, das wir heute als wesentlich betrachten, etwas mehr zu seinem Recht. Auch wurde die Zuordnung zu dem niederen Erkenntnisvermögen, also zur Empfindungstätigkeit, von Kant aufgegeben: die Urteilskraft, der die Ästhetik von Kant zugeteilt wird, steht vielmehr nach Kant zwischen Verstand und Vernunft[2], also innerhalb des sog. oberen Erkenntnisvermögens. Diese Zwitterstellung Kants macht sich auch bei der Beantwortung unserer Frage geltend. Er erklärt zwar ausdrücklich: schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt[3], sagt uns aber nicht klar, worin der Unterschied zwischen dem Wohlgefallen an einem ästhetischen Objekt und dem Wohlgefallen an der Wahrheit besteht. Vor allem bedarf die Tatsache der Aufklärung, daß bei vielen ästhetischen Objekten, z. B. Gedichten auch Allgemeinvorstellungen, d. h. nach Kants Terminologie „Begriffe" wesentlich beteiligt sind. So kam Kant auch

---

1) Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, Halle 1748 bis 1750. Meier veröffentlichte Baumgartens Lehren mit dessen Erlaubnis schon, bevor das Hauptwerk Baumgartens, die Aesthetica, erschien (1. Teil 1750, 2. Teil unvollendet 1758). Über die geschichtliche Entwicklung dieser namentlich von Leibniz und Wolff abhängigen Ästhetik s. Fr. Braitmaier, Geschichte d. poet. Theorie u. Kritik von den Diskursen des Malers bis auf Lessing, Teil 2, Frauenfeld 1889, S. 1 bis 71, und E. Bergmann, Die Begründung der deutschen Ästhetik durch A. G. Baumgarten und G. Fr. Meier, Leipzig 1911.

2) Auf die wunderliche architektonische Verschränkung, die Kant hier konstruiert hat (Kritik der Urteilskraft, Vorrede), kann hier nicht eingegangen werden.

3) L. c. § 9.

zu der merkwürdigen Ansicht[1], daß die reine Schönheit in Blumen, Papageien, Kolibris, Schaltieren u. dgl. gegeben sei, und sprach diesen Objekten „freie Schönheit" zu. Dagegen sollte die Schönheit des Menschen, weil sie einen Begriff voraussetzt von dem, was der Mensch sein soll, zu den „bloß anhängenden Schönheiten" gehören; „die Reinigkeit der Schönheit" sollte dabei „Abbruch" erleiden. Es bedarf keines Nachweises, daß damit die Grenzlinie zwischen schön und wahr nicht richtig gezogen war. Auch macht sich die ungenügende Unterscheidung zwischen „ästhetisch" und „schön" hier besonders deutlich bemerkbar.

Auch bei Kants Nachfolgern ist diese intellektualistische Tendenz, mit der die Verwechslung von wahr und schön eng verknüpft ist, noch allenthalben zu erkennen. Intellektualistische Ästhetik ist es z. B., wenn Schopenhauer das Wesentliche des ästhetischen Genusses in dem kontemplativen Erkennen der Ideen sucht. Nur vom Standpunkt einer intellektualistischen Ästhetik ist es auch zu verstehen, wenn für Hegel die Kunst nur ein Surrogat für die Philosophie, also gewissermaßen eine Bibel der Armen ist.

In den letzten 50 Jahren ist vollends — allerdings in ganz anderem Sinn — unter dem Einfluß des Naturalismus und des Realismus eine Verwischung der Grenzlinie von wahr und schön versucht worden. Der extreme Naturalismus behauptet, daß jede Wirklichkeit als solche und daher auch jedes Kunstwerk, sofern es die Wirklichkeit naturgetreu wiedergibt, ästhetisch wirksam ist. Der Realismus zieht aus diesem Satz die weitergehende Folgerung, daß die Kunst nur die Wirklichkeit und diese unverändert, also möglichst naturgetreu darzustellen habe.[2] Damit ist das Ästhetische mit dem Wahren identifiziert. Realistische Kunstrichtungen sind von jeher in der Geschichte der Kunst ab und zu aufgetreten. Ich erinnere Sie beispielsweise an Caravaggio und andere „Realisten" des 17. Jahrhunderts. Und auch theoretisch wurde gelegentlich schon früher das naturalistische und das realistische Prinzip ausgesprochen. So will Boileau von dem Roman nichts wissen — in einem satirischen Totengespräch[3] im Stil Lucians werden die Romanhelden ausgepeitscht und im Lethe ersäuft —, nur die Wirklichkeit soll dargestellt werden. Ausdrücklich erklärt er: „rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable; il doit régner partout, et même dans la fable".[4] Die

1) L. c. § 16, 42, 58.

2) Im wissenschaftlichen und erst recht im populären Sprachgebrauch wird sehr oft zwischen Realismus und Naturalismus nicht scharf unterschieden. Ich komme hierauf in einer späteren Vorlesung zurück.

3) Les héros de roman, 1664, Oeuvres (Gidet) Bd. 3, S. 179.

4) Épitre IX, 1675.

Werke des Dichters sollen stets nur der Vernunft ihren Glanz und ihren Wert entlehnen.[1] Aber diese älteren Naturalisten und Realisten blieben doch immer noch sehr gemäßigt. Derselbe Boileau läßt nicht jede Wirklichkeit in der Kunst zu, der Künstler, speziell der Dichter soll auswählen: dem Parnaß ist die Sprache der Fischweiber — le langage des halles — verboten. Wahr und ästhetisch decken sich für Boileau also doch nicht vollständig.

Sehr viel radikaler treten die Realisten und Naturalisten des 19. Jahrhunderts — Künstler wie Theoretiker — auf. Über der Holzbaracke, in der Courbet im Jahre 1855 eine Sonderausstellung seiner Gemälde veranstaltete, war zu lesen: Le Réalisme, und dieser Realismus wollte nur Wirklichkeit: alle Phantasie ist Blödsinn und die Wirklichkeit die einzige Muse.[2] Für die Dichtkunst proklamierten die Brüder Goncourt[3] und Zola[4] etwa dasselbe. Der Roman ist für die ersteren „la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale", er wird „par l'analyse et par la recherche psychologique l'histoire morale contemporaine", er hat die Arbeiten (études) und hat die Pflichten der Wissenschaft auf sich genommen. Der Roman ist also Wahrheitserkenntnis, verkündet der letztere. Es handelt sich nur noch um wissenschaftliche Psychologie. „Le moins d'imagination possible"[5] soll aufgewendet werden, der Roman soll sich gründen auf „menschliche Dokumente" (documents humains).[6] Selbstverständlich ist für diesen Standpunkt denn auch die Nachahmungstheorie die einzig richtige Kunsttheorie. In diesem Punkt begegnen sich diese Realisten mit der antiken Ästhetik, der sie sonst absolut feind sind.

Eine etwas modifizierte, verführerischere Form hat Hippolyte Taine[7] derselben Ansicht gegeben. Auch er behauptet, daß Kunst und Wissenschaft dasselbe Ziel haben. Wie aber die Wissenschaft nicht jede Wirklichkeit darstellt, sondern sich auf das Wesentliche beschränkt, so auch die Kunst. Auch dieser kommt es auf den caractère

---

1) Art poétique, Chant I, 1674.

2) Vgl. Gros-Kost, Courbet, souvenirs intimes, Paris 1880, Ref. u. H. d'Ideville, G. Courbet, Notes et documents sur sa vie et son œuvre, Paris 1878, Ref.

3) Germinie Lacerteux, Préface (1865). Es ist nicht ganz konsequent, wenn es dann doch zum Schluß heißt, der Roman suche die Kunst „und" die Wahrheit.

4) Le roman expérimental, Paris 1880.

5) Edm. de Goncourt, Renée Mauperin, Préface de la nouv. édition de 1875. Siehe auch Edm. de Goncourt, La Faustin, Préface: un romancier „n'est au fond qu'un historien des gens qui n'ont pas d'histoire".

6) Brüder Goncourt, Germinie Lacerteux, Préface. Von documents humains scheint zuerst H. Taine mit Bezug auf Balzac gesprochen zu haben.

7) Philosophie de l'art, Paris 1865, 5. Aufl. 1890, Bd. 1, S. 37 ff.

essentiel an. Deshalb hat sie den Löwen als „grand carnassier", Holland als ein Anschwemmungsland darzustellen usf.

Allen diesen Versuchen gegenüber wollen wir nun feststellen, daß zwischen dem Wahren und dem Ästhetischen eine bestimmte klare Grenze gezogen werden kann und muß. Sie scheitern zunächst schon alle wiederum daran, daß es außer dem Ästhetischen der Kunst auch ein Ästhetisches der Natur — Naturschönheiten — gibt. Was sollte aber für dieses letztere, also die Wirklichkeit selbst, die Wahrheit bedeuten? Um diesem Einwand gegenüber die naturalistisch-realistische Theorie zu retten, müßte man behaupten, daß die Natur stets ästhetisch wirksam ist, wie dies der extreme Naturalismus in der Tat behauptet hat, und Wahrheit oder Wirklichkeit als das Wesentliche des Ästhetischen proklamieren. Eine solche Behauptung widerstreitet nun aber aller Erfahrung. Unzählige Naturdinge lassen uns ästhetisch völlig kalt, nicht wenige — ein Kothaufen, eine Pfütze — widern uns sogar oft an. Es ist also falsch, wenn der extreme Naturalismus behauptet, die Natur wirke stets ästhetisch. Daraus folgt aber, daß das Ästhetische in der Natur durch besondere Eigenschaften ausgezeichnet ist. Da die Wahrheit bei Naturschönheiten nicht in Betracht kommt, ist also das Ästhetische weder mit dem Wirklichen noch mit dem Wahren identisch. Nicht jede Wirklichkeit ist ästhetisch, und das ästhetisch wirksame Wirkliche in der Natur muß seine ästhetische Wirksamkeit irgendeinem Moment verdanken, das mit dem Wahren nichts zu tun hat.

Aber auch wenn man von dem Ästhetischen in der Natur absieht und sich auf das Ästhetische in der Kunst beschränkt, läßt sich das naturalistisch-realistische Prinzip nicht retten. Selbst der extremste Realismus hält seine theoretischen Sätze in der Praxis nicht fest und widerlegt sich damit selbst. Realistische Künstler haben uns viel Triviales und Schmutziges in Wort und Bild dargestellt, aber doch nicht ganz auswahllos alles. Ein schmutziges Handtuch, ein Kothaufen ist noch nicht besungen und gemalt worden, und wenn sie besungen oder gemalt würden, würden sie bei niemand oder fast niemand ästhetischen Genuß hervorrufen. Ein Dichter, der Pflasterstein für Pflasterstein einer Straße nach Größe und Form naturgetreu bis auf Millimeter beschreiben würde, hätte selbst bei dem extremsten Realisten keine Aussicht auf Beifall. Der Realist kommt also nicht um das Zugeständnis herum, daß die Kunst in der Wirklichkeit auswählen muß, und wird damit selbst vor die Frage gestellt, nach welchem Prinzip die Auswahl zu erfolgen hat. Dies ist aber nichts anderes als die Frage nach dem Ästhetischen. Offenbar deckt sich auch das Prinzip dieser Auswahl für die Kunst keineswegs mit dem Prinzip der Auswahl, das die Wissenschaft befolgt. Auch die Wissen-

schaft stellt nicht jede Wirklichkeit dar, sondern nur solche Wirklichkeiten, denen sie Wert in ihrem Sinne zuschreibt, einerseits praktische Nützlichkeit — so z. B. die Medizin — oder andrerseits theoretische Allgemeingültigkeit — so z. B. Mathematik und Physik.[1] Diese Prinzipien spielen nun bei der Kunst gar keine Rolle. Die Rezepte der Medizin, die Formeln der Mathematik und Physik sind ohne ästhetischen Wert. Die Auswahl der Kunst muß also ein anderes Prinzip haben, und dieses ist eben das gesuchte spezifisch ästhetische Prinzip.

Sie könnten mir vielleicht vom realistischen Standpunkt einwenden, daß allerdings nicht jede Wirklichkeit in gleichem Grade ästhetische Lust wecke; bei unserer Pflastersteinsbeschreibung sei sie im Minimum, bei einem Roman Zolas oder bei einem Bild Courbets im Maximum. Auch diese Ausflucht rettet die These des Realismus nicht. Da der Beschreibung der Pflastersteine und dem Zolaschen Roman dieselbe Wahrheit zukommt und der Realist selbst einen Unterschied in der ästhetischen Lust zugibt, so kann die Wahrheit nicht der entscheidende Maßstab des Ästhetischen sein und daher auch nicht das Wesen des Ästhetischen ausmachen. Überhaupt gäbe es, streng logisch betrachtet, vom Standpunkt des konsequenten Realismus, nur Ästhetisches. Alles, was der Mensch irgendwie hervorbringt, ist etwas Wirkliches und als solches nach der These des Realismus schön. Nicht einmal die richtige Nachahmung wäre schließlich für ein Kunstwerk erforderlich. Die Kunst würde überhaupt ihre Sonderexistenz ganz einbüßen.

Außerdem werden wir dem Realisten vorhalten, daß es zahlreiche Kunstwerke gibt, die ganz erheblich und zum Teil bewußt von der Wahrheit abweichen, Epen, die von Göttern, Balladen, die von Drachen erzählen, Bilder, die Engel, fabelhafte Tiere, wandelnde Skelette und andere Phantasiegestalten darstellen, und daß viele dieser unwahren Kunstwerke bei der überwiegenden Mehrzahl der Menschen allergrößte ästhetische Lust wecken. Kann und darf der Realist diese ästhetische Lust einfach als nicht-vorhanden wegdekretieren?

Wir können sogar noch einen Schritt weitergehen: es gibt eine ganze Kunst, die in allen ihren Werken fast ganz auf Wahrheit verzichtet. Das ist die Musik. Die Akkorde und Melodien einer Symphonie kommen in der Natur nirgends vor. Vom Standpunkt der

---

1) Als dritter Gegenstand der Wissenschaft käme die differenzierte individuelle Wirklichkeit in Betracht, wie sie von der Geschichte erforscht wird. Vgl. über diesen meinen geschichtsphilosophischen Vortrag in den Kantstudien 1923, Bd. 28, S. 5. Obwohl diese Gegenstände der Geschichte zum Teil den Gegenständen der Kunst näherstehen, trifft das im folgenden angegebene Unterscheidungsmerkmal doch auch hier zu.



naturgetreuen Nachahmung betrachtet, wären sie jämmerliche Leistungen. Die Kritzeleien und das Schreien und Weinen eines Kindes wären ihnen unendlich überlegen. Die akustische Kunst könnte nichts Besseres tun als Maschinen zu konstruieren, welche die wirklich vorkommenden Geräusche der Natur möglichst genau hervorbringen. Das Phonogramm zusammen mit dem auswahllosen farbigen Photogramm und dem Panoptikum würden die Kunst beherrschen. Vor einer solchen Konsequenz dürfte wohl auch der rabiateste Naturalist und Realist zurückschrecken.[1]

Wir lehnen also die Identifikation der Kunst mit der Wissenschaft, des Ästhetischen mit dem Wahren durchaus ab. Das wird uns allerdings nicht hindern, in unseren späteren Auseinandersetzungen einen richtigen Gedanken, der in der naturalistisch-realistischen These verborgen liegt, anzuerkennen und zu verwerten. Wir werden nachweisen, daß eine nicht durch ästhetische Gründe motivierte Abweichung von der Naturwahrheit bei einem Kunstwerk, das einen Naturgegenstand zum Vorwurf nimmt, im allgemeinen den ästhetischen Genuß beeinträchtigt. Diesem zutreffenden Satz verdankt der Realismus in der Kunst seine historische Bedeutung. Nur so wird es verständlich, daß in der Kunstgeschichte immer wieder große realistische Phasen oder wenigstens Schulen auftreten und oft auf die Weiterentwicklung der Kunst einen nachhaltigen und zum Teil günstigen Einfluß ausüben. Die allgemeine naturalistisch-realistische These kann geradezu als eine unberechtigte Übertreibung jenes richtigen Satzes betrachtet werden.

Hiermit ist unsere negative Aufgabe erledigt. Wir haben nunmehr auch die positive zu lösen und zu zeigen, worin der Unterschied zwischen der Lust am Ästhetischen, dem ästhetischen Lustgefühl, und der Lust am Wahren, dem **„alethischen“** Lustgefühl besteht. Dies können wir durch folgende Überlegung. Ich sehe beispielsweise eine Ellipse, deren großer Durchmesser 8 cm, deren kleiner Durchmesser 5 cm lang ist. Eine solche Ellipse wird bei den meisten Menschen ein ästhetisches Lustgefühl erregen. Dazu brauche ich weder von der Länge der Durchmesser noch von irgendeiner anderen Eigenschaft der Ellipse etwas zu wissen. Wahrheit kommt überhaupt nicht in Betracht. Anders, wenn mir die Formel der analytischen Geometrie für die Ellipse $\frac{x^2}{a^2} + \frac{y^2}{b^2} = 1$ entwickelt und bewiesen wird. Ich habe dann auch ein Lustgefühl: das Lustgefühl

1) Wenn Aristoteles in seiner Poetik im Anschluß an Platon (siehe jedoch Cauer, Rhein. Mus. 1920, Bd. 73, S. 161) die Kunst generell als μίμησις definiert, so ist zu berücksichtigen, daß erstens μίμησις bei ihm eine weitere Bedeutung hat, und daß er zweitens eine Auswahl bei der μίμησις fordert.



an der Wahrheit, und dieses gründet sich auf die Übereinstimmung der Formel mit der Figur. Überall, wo Lustgefühl am Wahren vorliegt, handelt es sich um eine solche Übereinstimmung und die bewußte Erkenntnis einer solchen Übereinstimmung. Für das ästhetische Lustgefühl ist eine solche Übereinstimmung und ihre Erkenntnis, wie Sie schon in dem einfachen Fall unserer Ellipse feststellen können, ganz nebensächlich; oft fehlt sie gänzlich. Damit hängt es auch zusammen, daß nicht alle Ellipsen — von jedem beliebigen Durchmesserverhältnis — ästhetisches Lustgefühl hervorrufen, während die Lust an der Richtigkeit der Ellipsenformel für alle Ellipsen besteht, weil eben die „Übereinstimmung" für alle Ellipsen vorhanden ist. Von einer wissenschaftlichen Darstellung des Lebens und der Hinrichtung Egmonts verlangen wir Übereinstimmung mit den Tatsachen, bei einer dichterischen sind die erheblichsten Abweichungen von den Tatsachen zulässig. An Stelle des „ohne Begriff" in der Kantschen Definition haben wir also zu setzen: „ohne bewußte Erkenntnis einer Übereinstimmung einer Vorstellung — eines ‚Begriffes' — mit einem Objekte". Wir legen dabei großes Gewicht auf die Bewußtheit der Erkenntnis; denn Sie werden später hören, daß ein unbewußtes[1] Wiedererkennen auch bei dem Ästhetischen eine große Rolle spielt. Auch wollen wir ausdrücklich offen lassen, daß auf den niedrigsten Stufen der menschlichen Kultur, bei primitiven Völkern und Kindern, die Lust an der Übereinstimmung noch nicht scharf von der spezifisch ästhetischen Lust getrennt war.

Sie könnten vielleicht glauben, daß ein weiterer Unterschied zwischen dem Ästhetischen und Wahren darin bestehe, daß dieses nur an Vorstellungen, jenes nur an Empfindungen haftet. Sie werden sich jedoch leicht überzeugen, daß dies Unterscheidungsmerkmal keineswegs stets zutrifft. Das Wahre ist zwar überwiegend an Vorstellungen gebunden, aber wissenschaftlich genaue Abbildungen z. B. eines Tieres oder einer Pflanze machen eine Ausnahme, hier kann das Lustgefühl des Wahren ganz an der Übereinstimmung der Gesichtsempfindung der Abbildung mit dem Objekte haften. Vollends kommt das Ästhetische durchaus nicht nur den Empfindungen zu. Der Künstler, der die Venus von Milo schuf, hatte ein ästhetisches Lustgefühl bereits, als nur die Vorstellung der Statue ihm vorschwebte, und wir alle haben oft einen hohen ästhetischen Genuß, wenn wir uns eines Kunstwerks erinnern, also statt der Empfindung nur eine Vorstellung haben. Bei vielen Kunstwerken der Poesie überwiegt sogar das ästhetische Vorstellungsmoment ganz über das

1) Später wird sich ergeben, daß dies „unbewußt" richtiger bezeichnet wird als „nicht gesondert zum Bewußtsein kommend".



ästhetische Empfindungsmoment. Wenn Sie einen Roman lesen, so sind die Gesichtsempfindungen der gedruckten Buchstaben für den ästhetischen Genuß absolut gleichgültig, der ästhetische Genuß haftet nur an den geweckten Vorstellungen.

Wie das Ethische nicht lediglich ein ethisches Lustgefühl hervorruft, sondern auch ethische Besserung herbeiführt und in den Dienst dieses Besserungszweckes tritt, so ist auch das Wahre nicht auf die Erregung eines Lustgefühls der Erkenntnis beschränkt, sondern auch zur Belehrung bestimmt. Es bekommt dadurch ganz ebenso, wie wir es für das Ethische besprochen haben, einen zweckhaften Charakter. Wir freuen uns oft nicht nur über die Wahrheit als solche, sondern auch über den Fortschritt unserer Erkenntnis bzw. unseres Wissens und die hieraus sich ergebenden ideellen und materiellen Vorteile.

Unsere scharfe Unterscheidung des Ästhetischen vom Wahren, die wir also ganz und gar auf das „Moment der bewußten Übereinstimmung mit einem Gegenstand" gründen, hindert uns nun wiederum nicht anzuerkennen, daß in nicht wenigen Kunstwerken aus irgendwelchen außerhalb der Ästhetik gelegenen Gründen das Ästhetische mit dem Wahren oder dieses mit jenem kombiniert wird.

Ein ausgezeichnetes Beispiel für die Kombination der ersten Art, bei der also das Ästhetische überwiegt, bietet uns die Porträtkunst. Wir wollen zu dieser nicht nur das gemalte Porträt eines Menschen, das Porträt im engeren Sinn, rechnen, sondern auch die Porträtbüste und die Porträtlandschaft, kurz also jedes Kunstwerk, das neben der ästhetischen Wirkung eine zum Wiedererkennen ausreichende Darstellung eines individuellen Gegenstandes bezweckt. Wie sehr dabei der Wahrheitsgehalt gegenüber dem ästhetischen Eindruck zurücktreten kann, zeigen Ihnen zahlreiche Porträts in Galerien und Kunstausstellungen, auf denen uns vollkommen unbekannte Personen dargestellt sind. Tritt andrerseits der ästhetische Zweck gegenüber dem Zweck der Nachahmung zurück, so haben wir die Kombination der zweiten Art, eine Kombination des Wahren mit dem Ästhetischen, bei der das Wahre überwiegt. Schließlich kann der ästhetische Zweck vollständig verschwinden; dann hat das Porträt überhaupt mit der Kunst im ästhetischen Sinn nichts mehr zu tun; es dient lediglich im utilitarischen Sinn der Erinnerung und der Vergegenwärtigung von Abwesendem und muß zu diesem Zweck lediglich auf maximale Naturwahrheit achten: es unterscheidet sich von dem wissenschaftlichen Werk lediglich dadurch, daß die Übereinstimmung zwischen Porträt und Gegenstand nur ein persönliches Interesse, kein allgemeines hat. Das historische Porträt ist für diese Erörterung besonders interessant. Einerseits nämlich bildet es den Übergang zwischen dem

ausschließlich der individuellen persönlichen Erinnerung dienenden Familienporträt und einem für weitere Kreise geltenden wissenschaftlichen Werk, und andrerseits bezweckt es nicht selten auch einen ästhetischen Genuß.[1]

Wir wollen bei dieser Gelegenheit auch ausdrücklich feststellen, daß von unserem Standpunkt auch jede Photographie, sofern sie nicht nur das treue Festhalten eines Erinnerungsbildes bezweckt, sondern auch unabhängig hiervon Lust erregt, als ästhetisch zu betrachten ist. Wir können dann wohl dem Photographen ein geringeres Verdienst als einem Zeichner oder Maler oder Bildhauer zuerkennen und ihm sogar den Namen eines Künstlers vorenthalten, das Werk selbst aber als solches hat denselben Anspruch auf den Titel „Kunstwerk" wie eine Zeichnung oder ein Gemälde oder eine Büste.

Ein weiteres Beispiel für die Kombination des Wahren mit dem Alethischen bei Überwiegen des ersteren bietet die wissenschaftliche Darstellungskunst. Ich erinnere Sie in dieser Beziehung an den kunstvollen Stil und die künstlerische Architektonik mancher wissenschaftlicher Werke. Der Dreivierteltakt der Hegelschen Dialektik und die leitmotivartige Wiederkehr des Kategorienmotivs in dem Kantschen System lösen bei nicht wenigen Menschen auch ästhetische Gefühle aus. Der wunderbare Aufbau der analytischen Geometrie mit ihrem Dualitätsprinzip — Punkt- und Linienkoordinaten — und mit ihrer Einführung komplexer Größen gehört gleichfalls hierher. Aber nicht nur der Ausdruck und die Anordnung wissenschaftlicher Lehren, sondern auch ihr Inhalt selbst kann ästhetisch wirken. Zuweilen geschieht dies in der Weise, daß zu der bewußten Erkenntnis der „Übereinstimmung" ein von solcher Erkenntnis unabhängiges Lustgefühl der Harmonie und der Erhabenheit tritt, das uns später ausführlich beschäftigen wird. Die Ideenpyramide Platos, die Weltseele der Stoiker, der Amor intellectualis Dei Spinozas sind Beispiele hierfür. Zuweilen wird auch die wissenschaftliche Wahrheit unmittelbar in poetisches Gewand gekleidet. Platons Mythen und Nietzsches Zarathustra zeigen Ihnen diese Form der Kombination am deutlichsten.

Schließlich erinnere ich Sie daran, daß gerade diese Kombinationen des Wahren mit dem Ästhetischen sich nicht selten auch noch mit ethischen Momenten verknüpfen. Das ethische Lehrgedicht, das ich Ihnen vorhin schon als Beispiel angeführt habe (S. 15), wirkt,

1) Ob und wie weit dem Wiedererkennen als solchem eine ästhetische Wirkung zukommt, wird in einer späteren Vorlesung ausführlich erörtert werden. Ebenso wird es noch einer speziellen Auseinandersetzung bedürfen, welche Rolle die Liebe zu der auf einem Porträt dargestellten Person bei dem ästhetischen Genuß spielt.



wie wir jetzt ergänzend hinzufügen können, in dreifacher Richtung: als Gedicht erzeugt es ästhetisches Lustgefühl, als Lehrgedicht erzeugt es alethisches Lustgefühl, also Lustgefühl an der Wahrheit der ausgesprochenen Sätze, endlich als ethisches Lehrgedicht ethisches Lustgefühl, also z. B. Lustgefühl der Übereinstimmung mit ethischen Gesetzen, und mit diesen Lustgefühlen verbindet sich sehr oft eine tatsächliche, vom Verfasser des Lehrgedichts vorzugsweise bezweckte Besserung und Belehrung. Ebenso leuchtet ein, daß nicht selten das Moment des Nützlichen als Komplikation hinzukommt: der Künstler, z. B. der Dichter, hat den Zweck zu belehren und eventuell auch zu bessern, der Genießende, z. B. der Leser des Gedichts, hat das teletische Gefühl einer nützlichen — belehrenden bzw. bessernden — Wirkung des Gedichts und erlebt vielleicht auch tatsächlich eine Belehrung bzw. Besserung. Ein ganz eigenartiges Beispiel für diese multiple Wirkung bietet Dantes Convito mit seiner vierfachen Erklärung. In anderen derartigen Mischwerken fehlt das ethische Moment, und es liegt nur die ästhetische Transformation des Wahren mit teletischem Einschlag vor. Wenn Bodmer in seiner Noachide uns die Vertreter der einzelnen Ordnungen der Vögel mit ihren charakteristischen zoologischen Merkmalen bei dem Einzug in die Arche vorführt, so ist der Zweck, uns durch solche Belehrung zu nützen, ganz unverkennbar. Die unmittelbare Lust an der Wahrheit verbindet sich hier — nach der Absicht des Dichters — mit einer nützlichen Anhäufung von Wissen. Wie sehr der ästhetische Genuß hierunter leidet, bedarf keiner näheren Ausführung.

Um Ihnen die Übersicht über die nicht ganz einfachen Beziehungen der vier großen Werte, des Ästhetischen, Guten, Wahren und Nützlichen, zu erleichtern, habe ich sie nochmals in einer Tabelle zusammengestellt, die keiner weitern Erklärung bedarf. Sie wird uns weiterhin noch oft gute Dienste tun. Vgl. S. 34.

Es bleibt uns nur noch übrig eine zweckmäßige Bezeichnung für diejenigen ästhetischen Gebilde einzuführen, die ausschließlich ästhetisches Lustgefühl wecken, und für diejenigen, welche neben dem ästhetischen Lustgefühl auch nicht-ästhetische Lustgefühle — ethische, alethische oder teletische Lustgefühle — wecken. Da für die weiteren Erörterungen vorzugsweise das Kunstästhetische in Betracht kommt, so genügt es diese Bezeichnungen für die Kunstwerke bzw. Künste festzustellen. Ich schlage Ihnen folgende Termini vor:

ethisierendes Kunstwerk bei Kombination mit ethischen Momenten,
didaktisches „ „ „ „ alethischen „
teletisches „ „ „ „ teletischen „
die nicht auf ethischem oder alethischem Gebiet liegen.

Tabelle.

Charakter des Lustgefühls	Abhängigkeit von bestimmten Vorstellungen	Zweck desjenigen, der das lusterregende Gebilde schafft (des „Schaffenden“)	Zweckvorstellungen desjenigen, der das lusterregende Gebilde genießt (des „Genießenden“)	Tatsächliche Wirkung, abgesehen von der Erregung des Lustgefühls
1. **ästhetisches** Lustgefühl (am Ästhetischen)	unabhängig von den unter 2—4 angeführten Vorstellungen	direkt nur ästhetisches Lustgefühl des Genießenden, indirekt durch Vermittlung dieses Lustgefühls auch viele andere Zwecke (Erwerb von Geld und Ruhm, ästhetische Erziehung des Genießenden usf.)	fehlen bzw., wenn vorhanden, störend	fehlt bzw., wenn vorhanden, nebensächlich (ästhetische Erziehung u. dgl.)
2. **ethisches** Lustgefühl (am Guten)	abhängig von der Vorstellung der Übereinstimmung mit allgemeinen Wertvorstellungen des Handelns	direkt nur ethisches Lustgefühl, indirekt durch Vermittlung desselben ethische Besserung, z. T. auch ethische Belehrung; der indirekte Zweck überwiegt	oft vorhanden: ich will besser werden usf., stelle mir vor, daß derjenige, der das wirkende Gebilde geschaffen hat, meine Besserung bezweckt	oft ethische Besserung
3. **alethisches** Lustgefühl (am Wahren)	abhängig von der Vorstellung der Übereinstimmung mit einem Gegenstand (im Sinn des Erkennens)	direkt Belehrung (Übermittlung von Erkenntnis bzw. Wissen), nebensächlich alethisches Lustgefühl	oft vorhanden: ich will etwas lernen usf., stelle mir vor, daß der Schaffende meine Belehrung bezweckt	oft dauernde Belehrung
4. **teletisches** Lustgefühl (am Nützlichen bzw. Zweckmäßigen außerhalb des ethischen u. alethischen Bereichs)	abhängig von der Vorstellung der Übereinstimmung mit Zwecken (Zweckerfüllungs- bzw. Zweckanpassungsvorstellungen = teletischen Vorstellungen)	direkt teletisches Lustgefühl, das jedoch nebensächlich ist gegenüber der tatsächlichen Erfüllung eines Zwecks bzw. der Stiftung eines Nutzens	stets vorhanden	oft Nutzen

Dabei erinnere ich Sie daran, daß das ethisierende und das didaktische Kunstwerk sehr oft zugleich teletischen Charakter tragen und das ethisierende meist zugleich auch didaktisch ist. Wenn ich jetzt die Bezeichnung „Momente" gewählt habe, so hat dies seinen guten Grund. Eigentlich sollten wir nur das Lustgefühl des Genießenden bei unserer Terminologie berücksichtigen, aus praktischen Gründen wollen wir aber zugleich Rücksicht auf die Zwecke des Schaffenden nehmen. In dem Terminus „Momente" soll beides zusammengefaßt werden. Als deutsche Ausdrücke wollen wir für die drei Kombinationen verwenden: bessernde Kunst, belehrende Kunst und Nutzkunst. Alle drei können wir in Anlehnung an Hirn[1] bzw. Baldwin als **heterotelische** Künste, deutsch etwa Zweckkünste bezeichnen und ihnen die Kunst, die ein rein ästhetisches Lustgefühl erregt und — im idealen Fall — auch von seiten des Künstlers nur dies bezweckt, als **autotelische** Kunst gegenüberstellen. Ganz analog können wir dann auch von heterotelischen ästhetischen Gebilden in der Natur sprechen. Die religiöse Erhebung und Erbauung, die Sie vielleicht bei unserer Aufzählung vermissen werden, wird sich uns bei unseren späteren Auseinandersetzungen als ein ästhetisches Moment erweisen, das nicht durchaus heterotelisch ist.

Damit ist unsere erste Aufgabe erledigt. Wir haben wenigstens vorläufig das ästhetische Lustgefühl gegen die Lust am Guten, Nützlichen und Wahren abgegrenzt und seinen Zusammenhang mit dem Lustgefühl am Angenehmen festgestellt. Nunmehr können wir an unsere Hauptaufgabe herantreten und das Ästhetische, wie wir es jetzt vorläufig bestimmt haben, eingehend nach allen Richtungen untersuchen.

---

1) Yrjö Hirn, Der Ursprung der Kunst, Leipzig 1904, S. 14 und 85.

2. Vorlesung.

Die ersten Entwicklungsstufen der Kunst.

In der ersten Vorlesung haben wir das ästhetische Lustgefühl gegen die Lustgefühle abgegrenzt, welche das Gute, Nützliche und Wahre begleiten, und könnten nunmehr unmittelbar dazu übergehen, die Gesetze des Ästhetischen und seinen positiven Inhalt zu untersuchen. Wir wollen jedoch dieser schwierigen Untersuchung noch eine Erörterung der ersten Entwicklungsstufen der Kunst vorausschicken. Auf den tiefsten Kulturstufen tritt uns die Kunst noch in einfacherer Gestalt entgegen, und wir dürfen hoffen hier ihr Wesen leichter zu ergründen als in den komplizierten Kunstwerken vorgeschrittener Kulturen. Sie werden in der Tat sehen, daß wir im weiteren Verlauf unserer Besprechungen allenthalben auf die primitiven Phasen der Kunst zurückgreifen müssen. Mit diesen wollen wir uns daher heute etwas eingehender beschäftigen. Ich bitte Sie dabei nur nicht zu vergessen, daß eine solche Besprechung insofern eine Einschränkung unseres Gebietes involviert, als die Kunstschönheit nur einen Teil des ästhetischen Gesamtgebietes ausmacht, und daß neben ihr die Naturschönheit einen gleichberechtigten Platz einnimmt.

Wo finden wir nun diese für uns so wichtigen ersten Entwicklungsstufen der Kunst? Offenbar einerseits in der fernen prähistorischen Vergangenheit des Menschengeschlechts und andrerseits bei Völkern, die noch jetzt auf einem primitiven Kulturzustand verblieben sind. Wir beginnen mit der prähistorischen Kunst. Selbstverständlich kann es sich in den primitivsten Stadien im wesentlichen nur um Überreste der **bildenden** Kunst handeln. Es ist wahrscheinlich, daß schon sehr früh auch Tanz, Musik und Erzählung in primitiver Form existiert haben, aber von allen diesen Künsten hat sich keinerlei Rest erhalten. Auch dürfen wir nicht außer acht lassen, daß uns nicht einmal in der bildenden Kunst die primitivsten Kunstwerke erhalten sind. Es ist wenigstens sehr wahrscheinlich, daß vergängliche, rasch verwischbare Zeichnungen in Rinde und Sand u. dgl.[1] noch vor den

1) Hierher gehören auch die „zeichnenden Geberden", die der Primitive in die Luft malt, vgl. K. v. d. Steinen, Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, Berlin 1894, S. 243.



uns erhaltenen Felsenzeichnungen aufgetreten sind.[1] Für die allerprimitivsten Stufen sind wir also auf Vermutungen angewiesen, die wir später noch etwas genauer ausführen wollen.

Ausgeprägte bildende Kunst begegnet uns zuerst in der jungpaläolithischen Zeit. Um Sie über die zeitlichen Verhältnisse zu orientieren, zeige ich Ihnen die folgende, speziell für Europa gültige Tabelle[2]:

I. Steinzeit.

A. Ältere Steinzeit (paläolithisches Zeitalter).

α) altpaläolithische Stufe (letzte oder vorletzte diluviale Zwischeneiszeit): behauene Steinwerkzeuge (Chelléen, Acheuléen, Mousterien);

β) jungpaläolithische Stufe: geglättete und geschnitzte Werkzeuge aus Stein, Knochen, Elfenbein, Renntierhorn, Stichwaffen aus Stein (Aurignacien, Solutréen, Magdalénien).

B. Jüngere Steinzeit (neolithisches Zeitalter).[3]

α) älteste Stufe: rohgeschliffene Steinbeile, erste Töpferarbeiten (?) (Mas d'Azil, Campigny, Kjökkenmöddinger von Dänemark);

β) mittlere Stufe: gutgeschliffene Steinbeile, durchbohrte Steinwerkzeuge, Steinsägen, Pfahlbauten, Kähne, Netze, Angelhaken, geflochtene Körbe, Spinnwirtel, Bogen usw.; Viehzucht, Baumzucht, Ackerbau; Höhlengräber;

γ) jüngste Stufe: künstliche Grabgrotten, Dolmen, Steinkisten; höchste Entwicklung der Steinpolierung und der Töpferei (Schnur- und Bandkeramik).

II. Bronzezeit
III. Eisenzeit } deren Gliederung hier für uns ohne Interesse ist.

---

1) Der von Wundt (Völkerpsychologie, Bd. 3, 2. Aufl. Leipzig 1908, S. 113) zuerst verwendete Terminus „Augenblickskunst" ist für diese vergänglichen Sand- und Rindenzeichnungen nicht zweckmäßig. Er wird besser für alle diejenigen Kunstwerke reserviert, welche lediglich einer spielenden Tendenz des Augenblicks ihre Entstehung verdanken, also nicht auf längere Erhaltung berechnet sind; manches solches Augenblickskunstwerk ist keineswegs besonders vergänglich.

2) Ich entlehne dieselbe im wesentlichen den Werken von M. Hörnes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, 2. Aufl. Wien 1915, S. 71 ff., und Natur- und Urgeschichte des Menschen, Wien und Leipzig 1909, Bd. II, S. 151 ff.

3) Die Gliederung der jüngeren Steinzeit ist noch sehr umstritten und stimmt außerdem wahrscheinlich in den verschiedenen Teilen Europas nicht ganz überein. Die oben angegebene Dreiteilung gilt namentlich für Westeuropa. Vgl. Hörnes, Natur- und Urgeschichte II, S. 187; Ph. Salmon, Rev. mens. Ecole d'Anthr. 1891 und 1892 (Ref.); J. Bayer-Wien, Zeitschr. f. Ethnol. 1919, Bd. 51, S. 163 u. a. m.



Aus der **altpaläolithischen Stufe** sind uns keine Erzeugnisse der bildenden Kunst erhalten, wohl aber aus der **jungpaläolithischen Stufe**, also einer Zeit, die zum Teil bereits hinter der letzten diluvialen Eiszeit liegt. Sie sind hier so zahlreich und charakteristisch, daß Ed. Piette[1] die jungpaläolithische Stufe als „glyptische“ Periode bezeichnet hat. Im wesentlichen handelt es sich, abgesehen von Kritzeleien, deren Deutung unmöglich ist, um Tierzeichnungen, die

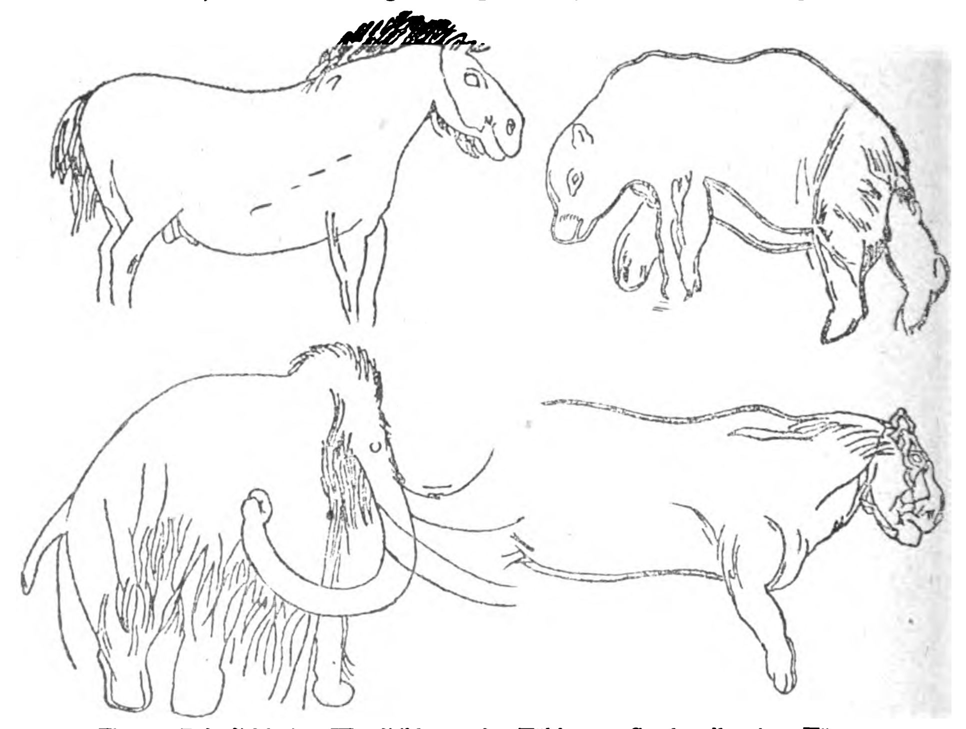


Fig. 1. Paläolithisches Wandbild aus der Höhle von Combarelles (aus Hörnes nach Capitan, Peyrony und Breuil).

auf Schieferplatten, Felswände — meist in Höhlen — und Renntiergeweihe eingeritzt wurden. Wir begegnen ihnen bereits in dem vielleicht noch interglazialen Aurignacien, die Blütezeit fällt in das Magdalénien (20000 bis 10000 v. Chr.?), eine Zeit, in der von irgendwelcher Architektonik noch keine Spur vorhanden war. Nashorn, Pferd, Renntier und Hirsch sind am häufigsten vertreten. Die Menschen lebten damals in Höhlen und ernährten sich fast ausschließlich von der Jagd. Es ist nun höchst interessant, daß diese älteste bildende Kunst durchaus naturalistisch ist. Man hat im Anschluß an

1) L'art pendant l'âge du renne, Paris 1907.

Verworn[1] mit Recht von einer physioplastischen Kunst der spätdiluvialen Jägervölker gesprochen.

Ich zeige Ihnen hier drei solche Wandbilder. Das erste (Fig. 1) stammt aus der Höhle von Combarelles in der Dordogne.[2] Sie er-



Fig. 2. Paläolithisches Wandbild aus derselben Höhle (aus Hörnes nach Capitan, Breuil und Peyrony).

kennen sofort das Wildpferd oben links, den Höhlenbär oben rechts und das Mammut unten links. Die Gestalt unten rechts wird als Höhlenlöwe gedeutet. Die Größe beträgt im Mittel $1^1/_2$ Meter. Die Ritzlinien sind oft 5 bis 6 mm tief und zum Teil von Sinter-

1) Zur Psychologie der primitiven Kunst, 2. Aufl., Jena 1917.

2) Hörnes, l. c. 1915, S. 147; Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques, publ. sous les auspices de S. A. S. le prince Albert I de Monaco, speziell L. Capitan, H. Breuil und D. Peyrony, La caverne de Font-de-Gaume, Monaco 1910.



Fig. 3. Fresken aus der Höhle von Altamira (nach Hörnes bzw. Cartailhac und Breuil).

krusten bedeckt. Es wird Ihnen auffallen, wie naturwahr z. B. der schleppende Gang des Bären getroffen ist. Alte und junge Mammute sind deutlich unterschieden, die Pferdefiguren lassen sehr deutlich zwei Rassen erkennen. Nur die menschlichen Figuren sind auffällig unvollkommen und roh, wie Ihnen die zweite Figur aus derselben Höhle zeigt.[1] Es mag sein, daß für diese prähistorischen Jäger die Menschengestalt weniger interessant war als Tiergestalten.

In etwas jüngeren Wandbildern, die aber gleichfalls nach dem Urteil der Sachverständigen dem paläolithischen Zeitalter angehören, überwiegen die Darstellungen des Bisons. Fig. 3 zeigt Ihnen solche Fresken aus der Höhle von Altamira bei Santander.[2] Auch hier finden wir eine überraschende Naturwahrheit. Ich mache Sie z. B. auf den in vollem Lauf befindlichen Eber rechts oben aufmerksam. Außerdem fallen uns manche andere Charakterzüge auf, die für unsere ästhetische Untersuchung besonders bedeutsam sind. Vor allem fehlt noch jede rahmenartige Begrenzung. Oft fehlt sogar die natürliche Orientierung der Figuren zur Horizontalen. Dazu kommt, daß die Gestalten zusammenhangslos nebeneinander und übereinander gezeichnet sind. Die wenigen Bilder, die eine zusammenhängende Gruppe darstellen — z. B. die in Algerien gefundene Darstellung zweier Panther, die ein Wildschwein überfallen[3] —, gehören wahrscheinlich nicht mehr der älteren Steinzeit an. Unverkennbar ist endlich eine Neigung zur Wiederholung ähnlicher Figuren, aber diese Wiederholungen sind noch durchaus aperiodisch; nur außerordentlich selten tragen sie einen rhythmischen Charakter. Es bleibt daher zweifelhaft, ob die Wiederholung überhaupt einen neuen ästhetischen Faktor involviert oder nur einfach auf dem lebhaften Bedürfnis gehäufter Darstellung des Erlebten beruht.

Sicher ist, daß das Hauptmotiv für alle diese Darstellungen eine gefühlsbetonte Erinnerung ist. Der Jäger, der in seiner Höhle die Tiere an die Wand zeichnete, erinnerte sich mehr oder weniger bestimmter Erlebnisse auf seiner Jagd. So wird es uns auch verständlich, daß Pflanzenbilder fehlen; für die Menschen jener Zeit hatte die Pflanzenwelt keine so wesentliche Gefühlsbedeutung.

Die ältesten Figuren sind einfach mit dem Steingriffel in den Felsen geritzt. In einer späteren Phase werden die Ritzlinien mit schwarzer oder roter Farbe nachgezogen, nach Peyrony zuerst im Acheuléen. In der jüngsten Phase finden wir polychrome Dar-

1) Hörnes, ibid. S. 149. Bei manchen dieser Figuren hat man übrigens vermutet, daß als Tiere vermummte Menschen dargestellt sind.

2) E. Cartailhac und H. Breuil, La caverne d'Altamira etc., Monaco 1906, S. 67. S. auch Cartailhac, Les âges préhist. de l'Esp. et du Port. 1886, Fig. 31.

3) Hörnes, ibid. S. 153; St. Gsell, Monit. anthr. de l'Algérie 1901 (Ref.).



stellungen, bei denen neben Schwarz und Rot auch Braun und Gelb verwendet werden. Perspektivische Auffassung ist bei der Darstellung des einzelnen Tieres schon vorhanden, dagegen fehlt sie bei den spärlichen Gruppendarstellungen der paläolithischen Zeit fast vollständig. Sollen z. B. zwei hintereinander stehende Tiere dargestellt werden, so wird auch das hintere Tier vollständig dargestellt, so daß sich die Umrisse kreuzen und nicht zu erkennen ist, welches Tier das vordere und welches das hintere ist.[1]

Es ist außerordentlich schwer, für den hohen Entwicklungsgrad dieser paläolithischen Wandbilder eine Erklärung zu geben. E. Große[2] u. a. haben geglaubt, ihn darauf zurückführen zu können, daß das Jägerleben die Beobachtung schärfte und die Geschicklichkeit der Bewegungen steigerte. In der Tat werden diese Momente, namentlich das erste, beteiligt sein, aber man wird doch mit Vierkandt fragen müssen, warum nicht bei allen Jägervölkern — primitiven und rezenten — ähnliche Leistungen zu finden sind. Der Hinweis auf Rassenverschiedenheiten oder Ungleichheiten in der historischen Entwicklung ist vorläufig nur ein unbestimmter Notbehelf[3], wenn es auch immerhin sehr plausibel ist, daß keineswegs alle prähistorischen Stämme eine solche Begabung zeigten; begegnen uns doch auch heute noch bei den primitiven Völkern in dieser Beziehung enorme Unterschiede. Die Annahme Verworns[4], daß damals die Beobachtung noch nicht durch phantastisches und grüblerisches religiöses Denken zurückgedrängt und beeinträchtigt worden sei, scheint mir nicht ausreichend, um die positiven Leistungen zu erklären. Vollends unhaltbar ist die von Bouman[5] und Koenen[6] vertretene Ansicht, daß die ausgezeichneten Leistungen der paläolithischen Jäger zu der niedrigen Entwicklungsstufe der Sprache in Beziehung ständen, insofern die Entwicklung der Sprache die objektive Wahrnehmung der Gegenstände störend beeinflusse. Wir werden alsbald ebenso hoch stehende Leistungen noch lebender primitiver Völker, deren Sprache bereits gut entwickelt ist, kennen lernen. Die Sprachentwicklung spielt also doch wohl nicht die entscheidende Rolle.

Alle diese Befunde bekommen nämlich dadurch eine besondere Bedeutung, daß bei sehr tief stehenden, sogen. „primitiven“ Völkern

---

1) Vgl. z. B. Hörnes, l. c. S. 177, Fig. 2. Nur das Weglassen der Vorderbeine des einen Tieres könnte darauf deuten, daß dieses das hintere ist.

2) Die Anfänge der Kunst, Freiburg-Leipzig 1894, S. 187.

3) Vierkandt, Zeitschr. f. angew. Psychol. 1912, Bd. 6, S. 326.

4) Zur Psychologie der primitiven Kunst, Jena 1908, 2. Aufl. 1917, namentich S. 20 und 30.

5) Zeitschr. f. angew. Psychol. 1919, Bd. 14, S. 129.

6) H. P. J. Koenen, Physioplastiek bij kinderen, Zeist 1921.

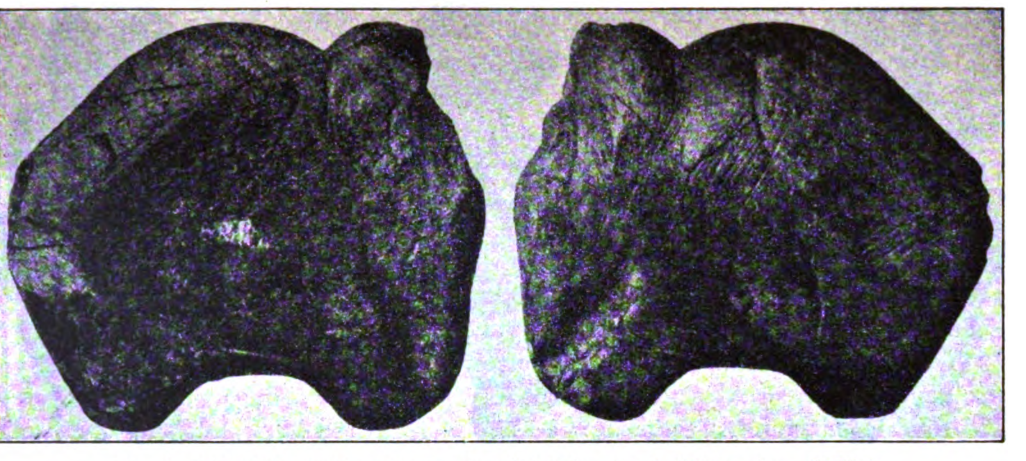


Fig. 4. Elfenbeinschnitzwerk aus dem Solutréen (nach Hörnes bzw. Maška).

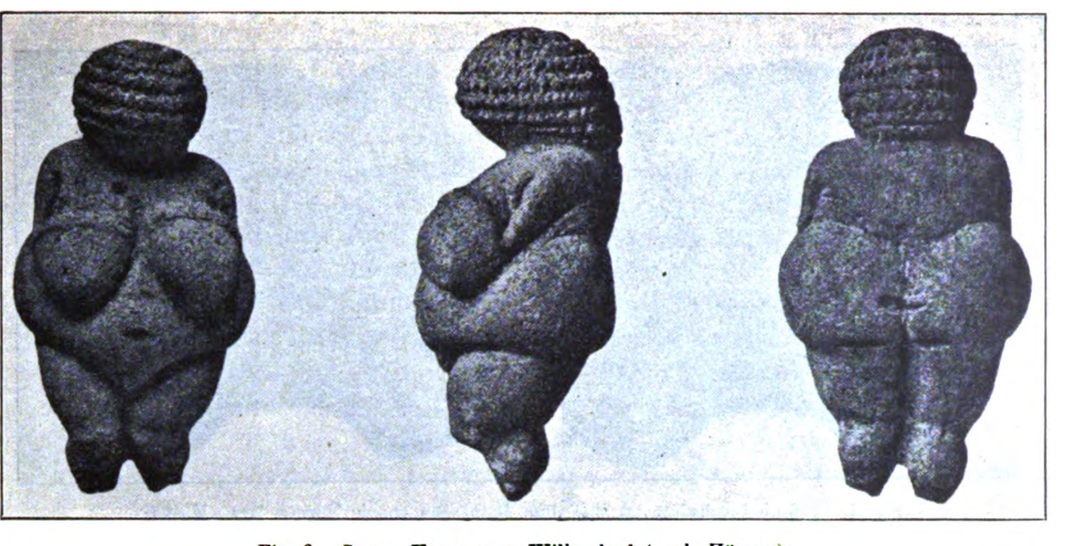


Fig. 6. Sogen. Venus von Willendorf (nach Hörnes).

auch in historischer Zeit und noch jetzt einigermaßen ähnliche Zeichnungen vorzukommen scheinen. Hierher gehören vor allem die zahlreichen Tierabbildungen der Buschmänner, welche an überhängenden Felsenflächen und Höhlenwänden der Kalahariwüste, der Drakenberge usf. gefunden worden sind und zum Teil nachweislich nur etwa 50 bis 200 Jahre alt sind.[1] Teils ist die Farbe einfach auf die Wand aufgemalt, teils sind die Umrisse in den Felsen eingeritzt. Im allgemeinen scheint Rot bevorzugt zu sein[2], Blau, Grau und Violett finden sich am seltensten, Grün scheint ganz zu fehlen. Aus den zu Gebote stehenden Materialien sind diese Unterschiede, wie es scheint, nicht ausreichend zu erklären.[3] Gruppendarstellungen sind auch hier selten.



Fig. 5. Elfenbeinstatuette aus der jüngeren paläolitischen Periode (nach Hörnes bzw. Cartailhac).

Neben diesen graphischen Kunstdenkmälern stehen uns auch plastische aus der jüngeren paläolithischen Periode zur Verfügung, die für die erste Entwicklung der ästhetischen Gefühle fast ebenso lehrreich sind. Ich lege Ihnen wiederum einige Abbildungen vor. Fig. 4 zeigt Ihnen ein Elfenbeinschnitzwerk aus dem mährischen Solutréen (vgl. S. 37), das einen Mammutkopf darstellt.[4] Fig. 5 und 6 geben Frauengestalten wieder. Auffällig ist das Vorherrschen zweier extremen Typen, des schlanken in Fig. 5[5] und des plumpen in Fig. 6.[6] Es muß dahingestellt bleiben, ob diese Divergenz lediglich auf dem Material beruht — Fig. 5 Elfenbein, Fig. 6 Kalkstein —, man könnte auch an Rasseverschiedenheiten

---

1) Vgl. z. B. S. Passarge, Die Buschmänner der Kalahari, Berlin 1907, S. 94 u. Taf. II; Helen Tongue, Bushmen paintings, Oxford 1909 (Ref.); v. Luschan, Ztschr. f. Ethnol. 1908, Bd. 40, S. 665; A. Werner, Anthropos 1909, Bd. 4, S. 500 (Affe); O. Moszeik, Die Malereien der Buschmänner in Südafrika, Berlin 1910; Br. Otto, Anthropos 1908, Bd. 3, S. 1047 (auch Gruppen). Angaben für andere Völker z. B. bei R. Andree, Ethnographische Parallelen und Vergleiche, Leipzig 1889, S. 56—73.

2) Ähnliches gilt zum Teil auch für das Tätowieren, vgl. W. Joest, Tätowieren, Narbenzeichnen und Körperbemalen, Berlin 1887, S. 12 (Andamanen), doch ist auch Tätowieren mit Gelb sehr häufig.

3) Vgl. Moszeik, l. c. S. 30. Überwiegend werden anorganische Färbemittel verwendet, so für Rot bzw. Braun Hämatit, für Gelb Eisenocker, für Weiß Zinkoxyd, für Schwarz Kohle bzw. Glanzruß.

4) Hörnes, l. c. S. 118, Fig. 2 (nach K. Maška).

5) Hörnes, l. c. S. 119, Fig. 5 (nach Carthailhac, La France préhistorique).

6) Hörnes, l. c. S. 121, Fig. 1. Vgl. auch Piette, L'Anthropologie 1895, Bd. 6, S. 129 u. Taf. I ff. u. 1897, Bd. 8, S. 165 u. Taf. I (Grotte von Brassempouy in den Landes).

denken. Jedenfalls fällt bei aller Verzerrung der Form auf, daß einige Einzelheiten relativ richtig wiedergegeben sind, so z. B. die Kniescheibe und die Form des Oberschenkels auf Fig. 5, der Oberarmansatz auf Fig. 6.[1] Über Skulpturversuche noch lebender, wirklich primitiver Völker ist leider fast nichts bekannt.[2]

Wir können uns dabei schon jetzt die Frage vorlegen, ob die graphische oder die plastische Kunst früher aufgetreten ist, oder ob beide sich etwa gleichzeitig nebeneinander entwickelt haben, und ob noch primitivere Phasen der geschilderten vorausgegangen sind. Manche Tatsachen und Überlegungen sprechen dafür, daß die primitivste bildende Kunst plastisch gewesen ist. Es ist nämlich sehr wahrscheinlich, daß vor den plastischen Kunstwerken, die wir soeben kennen gelernt haben, in der Tat noch viel primitivere existiert haben. Wir haben uns etwa vorzustellen, daß in einem weiter zurückgelegenen Stadium, vielleicht noch vor jenen anfangs erwähnten Rinden- und Sandzeichnungen, die plastische Kunst lediglich in einem „Hineinsehen“ bestand[3]: der Primitive bemerkte eine Ähnlichkeit zwischen einem Steinblock oder Holzklotz und einem Menschen oder Tier und sah nun die menschliche bzw. tierische Gestalt in den Block bzw. Klotz hinein. Der Block „stellte“ den Menschen „dar“ und „vertrat“ ihn in der Anschauung des Primitiven. Etwas später — doch ist das zeitliche Verhältnis keineswegs völlig sichergestellt — dürfte sich ein ähnlicher Vorgang auch auf dem Gebiet der graphischen Kunst abgespielt haben. Bei dem Schleifen der Steine an der Felswand entstanden allerhand Rillen[4], in die gleichfalls die verschiedensten Gestalten hineingesehen und die später geflissentlich wiederholt werden konnten. Auch spielende Kritzeleien, z. B. im Sand[5], konnten das Ausgangsmaterial für solche Deutungen abgeben[6] (vgl. S. 36).

---

1) Vgl. z. B. auch die von Lalanne entdeckten Reliefs, die P. Schiefferdecker kürzlich besprochen hat (Arch. f. Anthrop. 1916, N. F. Bd. 15, S. 214 u. Ztschr. f. Ethnol. 1919, Bd. 51, S. 179).

2) Die ausgezeichneten Abbildungen C. Einsteins (Negerplastik, Leipzig 1915) weisen durchweg auf eine relativ hohe Kulturstufe hin.

3) K. H. Busse, Kongr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. in Berlin 1913, Bericht Stuttgart 1914, S. 232; Vierkandt, Arch. f. Anthrop. 1909 (1908?) Bd. 35, N. F. Bd. 7, S. 110.

4) Vgl. dazu Vierkandt l. c. S. 115f. Sehr beweisend für das Vorkommen einer solchen Entstehung des Zeichnens sind die Beobachtungen von Max Schmidt bei brasilianischen Indianern (Indianerstudien in Zentralbrasilien, Berlin 1905).

5) Die Bedeutung der Sandzeichnung hat besonders v. d. Steinen betont, er nimmt jedoch an, daß der Zweck der Mitteilung den ersten und wichtigsten Anstoß zur Entwicklung des Zeichnens gegeben hat („mitteilendes Zeichnen“, Geberdenzeichnen). Siehe K. v. d. Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens, Berlin 1894, S. 243ff.

6) Man hat im Anschluß an Beobachtungen von Thomas, Natives of Australia, geglaubt, daß auch das Abklatschen berußter oder mit Farbe beschmierter

Um eine Sinnestäuschung, etwa eine Illusion[1] im wissenschaftlichen Sinn der Psychiatrie, handelt es sich dabei garnicht, sondern nur um eine eigenartige Auslegung oder Deutung, die uns später in veränderter Gestalt unter der Bezeichnung „Einfühlung" wiederbegegnen wird. Die künstlerische Tätigkeit besteht hier also strenggenommen in 3 Akten: dem Bemerken der Ähnlichkeit, dem damit zusammenhängenden „Auswählen" des Gegenstandes und dem assoziativ angeknüpften Deuten desselben. Kein Erfinden[2], kein Schaffen, kein Nachahmen, sondern ein Finden und Erkennen. Kunstschaffen und Kunstgenuß haben sich gewissermaßen noch nicht getrennt. Nicht ganz passend hat man diese Phase als diejenige der „Selektion" bezeichnet. Ich ziehe vor, von einer interpretierenden (identifizierenden) Phase zu sprechen. Sie ist, wie man mit Recht hervorgehoben hat, schon bei dem Tier angedeutet, insofern z. B. Katzen mit einem Klotz oder Knäuel wie mit einem Beutetier spielen.[3] Wir wollen auch im Hinblick auf spätere theoretische Erörterungen schon jetzt feststellen, daß mit dieser primitiven Deutkunst stets eine bewußte Selbsttäuschung verbunden ist.

Beobachtungen bei noch lebenden primitiven Völkern lassen an dem Vorkommen einer solchen Kunstphase keinen Zweifel. Auch einzelne prähistorische Befunde könnten vielleicht in ähnlichem Sinn verwertet werden. An diese interpretierende Phase hat sich dann sehr früh eine zweite Phase angeschlossen, die ich im Anschluß an Busse als adaptierende bezeichne.[4] Sie können sich diese Weiterentwicklung am besten folgendermaßen denken. Die Interpretation der ersten Phase war noch ganz auf die zufälligen, von der Natur dargebotenen groben Ähnlichkeiten beschränkt. Jetzt werden durch allerhand Abänderungen die Naturgegenstände dem dargestellten Objekt ähnlicher gemacht, ihm angepaßt. In den Holzklotz werden spielend, d. h. ohne bestimmten Zweck, Augen hineingeschnitten, der Stein hier und da behauen, durch angebundene Hölzer werden Arme und Beine hinzugefügt. Stirnband, Federbusch, Waffen werden an

---

Hände an Felswänden bei der Entwicklung des Zeichnens eine Rolle gespielt habe. Nach den prähistorischen Befunden ist dies sehr unwahrscheinlich. Auch das Abdrücken der Hände in nassem Sand oder Lehm hat wohl nur hier und da auxiliare Anregungen gegeben.

1) Vgl. meine Psychiatrie, 4. Aufl., Leipzig 1911, S. 38ff.

2) Busse, l. c. S. 241.

3) Vgl. K. Groos, Die Spiele der Tiere, Jena 1896, S. 125ff.

4) Vgl. hierzu und zum vorigen Th. Koch-Grünberg, Südamerikanische Felszeichnungen, Berlin 1907, S. 68ff., und Anfänge der Kunst im Urwald, Berlin 1906. Sehr interessant ist auch für die ganze Entwicklung Garrick Mallery, Pictographs of the North Amer. Indians, IV. Ann. Report of the Bur. of Ethnol., Washington 1886, S. 1 bis 256 und Picture-writing of the Amer. Ind., X. Rep. S. 1 bis 822.

dem Pfahl, der einen Menschen vorstellt, befestigt[1] und dienen dazu, die Täuschung noch zu vermehren. Damit wird zugleich die Zahl der künstlerisch verwertbaren Naturgegenstände unendlich viel größer. Die ursprüngliche tatsächliche Ähnlichkeit wird immer gleichgültiger. Schließlich wird sie vollständig überflüssig. Der rohe, beliebig gestaltete Stein, jeder Holzstamm kann in jede Menschen- oder Tiergestalt umgewandelt werden. Die frei schaffende Tätigkeit der Kunst hat begonnen. Damit sind wir aber zugleich wieder bei den plastischen Werken der jüngeren paläolithischen Periode, von denen wir ausgegangen waren, angelangt, und Sie erkennen deutlich, daß wir allen Anlaß haben dieselben nicht als die ältesten Kunstwerke zu betrachten, sondern — wenigstens für die Plastik — zwei noch ältere Kunstphasen anzunehmen.

Wir kehren nunmehr zur paläolithischen Jägerkunst zurück und wollen nur noch hervorheben, daß in ihren späteren Zeiten sich sowohl in der graphischen wie in der plastischen Kunst bereits ein auf vorgeschrittenere Entwicklung hinweisendes interessantes kunstgeschichtliches Phänomen bemerklich macht, das auch heute noch in der Kunst wie in der Ästhetik eine wichtige Rolle spielt: die **Stilisierung**. Die Umrisse der Tiere und namentlich einzelner Tierteile, z. B. der Augen und Hörner, wurden vereinfacht, im Sinn einer „Abbreviatur“, wie Hörnes es ausdrückt, wiedergegeben. Damit ging selbstverständlich auch das Individuelle des einzelnen Tieres verloren. Die „Stilisierung“ verband sich schon damals mit „Typisierung“ oder, wie man noch allgemeiner sagen kann, „Generalisierung“. Fig. 7 zeigt Ihnen einige solche stilisierte Figuren aus jungpaläolithischer Zeit. Sie erkennen deutlich, daß die künstlerische Produktion schon einem schematischen Handwerk sich nähert: das Bild wird zum Ornament degradiert. Ich will Ihnen übrigens nicht verhehlen, daß man mit der Annahme solcher Stilisierungen sehr vorsichtig sein muß. Man hat immer auch an die Möglichkeit zu denken, daß es sich um rohe Zeichnungen handelt, deren schematische Einfachheit auf der Unfähigkeit des Zeichnenden zu einer naturgetreuen Wiedergabe beruht. Wir



Fig. 7. Stilisierte Figuren aus jungpaläolithischer Zeit (aus Hörnes nach Breuil).

1) Busse, l. c. S. 234.

hätten dann eine Stufe vor uns, die der jungpaläolithischen Kunst noch vorausging und auch bei der Entwicklung des Zeichnens des Kindes noch jetzt beobachtet wird. Vierkandt[1] spricht in diesen Fällen von einem „Typus der Andeutung", ich ziehe vor von einem Typus der „rohen Approximation" zu sprechen. Er verbindet sich übrigens oft schon mit einer Tendenz zur Regelmäßigkeit und damit zur Stilisierung und Typisierung. Der Typus der Approximation geht dann also unter Überspringung des naturalistischen Typus der paläolithischen Jäger unmittelbar in den stilisierenden und typisierenden Typus über. Die rezenten Felsenzeichnungen, die Koch-Grünberg[2] bei Indianern in Nordbrasilien im Gebiet des oberen Rio negro selbst gesammelt hat, gehören wahrscheinlich zum Teil hierher.

Zugleich mit der Stilisierung und Typisierung taucht durchweg eine stärkere Neigung zu Wiederholungen auf, und zwar fast genau gleichen Wiederholungen einer und derselben stilisierten Figur. Auch ein rhythmischer Charakter dieser Wiederholungen tritt jetzt öfter und deutlicher hervor. Es handelt sich um die Rekurrenz, die uns allenthalben als ein wichtiger Faktor des Ästhetischen immer wieder begegnen wird. Im ganzen hat man wohl mit einem gewissen Recht diese Transformationen als eine „Degeneration" der älteren rein naturalistischen Kunst aufgefaßt, aber wir haben doch zu beachten, daß diese Einführung der Rekurrenz in die Kunst zugleich auch einen erheblichen Fortschritt bedeutet.

Schließlich dürfen wir nicht vergessen, daß schon in der paläolithischen Kunst neben der graphischen und plastischen Kunst, wie wir sie bis jetzt kennen gelernt haben, vielleicht eine sehr primitive **Zier-** oder **Schmuck**kunst (Kosmetik) des menschlichen Körpers, eine sog. Kunst des Behangschmucks bestand. Nach Beobachtungen an lebenden primitiven Völkern werden wir vermuten dürfen, daß Schmuck mit Laubwerk, Blumen, Federn u. dgl. schon damals gelegentlich verwendet wurde. Da bei solchen Zieraten nicht einmal die Freude an der Ähnlichkeit eine Rolle spielt, so werden wir sogar anerkennen müssen, daß in dieser Zierkunst das ästhetische Moment sich besonders rein und unvermischt geäußert haben muß.

---

1) Zeitschr. f. angew. Psychol. 1912, Bd. 6, S. 299. Dem Typus der Andeutung stellt V. einen Typus des beschreibenden Zeichnens und einen Typus des anschauungsgemäßen Zeichnens gegenüber.

2) Th. Koch-Grünberg, Südamerikanische Felszeichnungen, Berlin 1907. Wieweit schon in der primitiven Kunst gelegentlich ein begabterer Künstler eine Figur auf wenige Linien reduziert hat, um das Charakteristische scharf hervorzuheben, läßt sich kaum entscheiden. Ich erinnere z. B. an die bekannte Wiedergabe schreitender und fliegender Störche aus Ilios. Vgl. dazu K. v. d. Steinen, Festschr. f. Bastian, Berlin 1896, S. 247.



Bestimmte Anhaltspunkte für den Charakter der paläolithischen Schmückkunst fehlen uns vollständig.

Eine ganz andere Kunst tritt uns in der **neolithischen Periode** entgegen. An Stelle des Nomadenlebens, des Hausens in Höhlen und der Jagd war die Seßhaftigkeit, das Wohnen in Hütten und der Ackerbau getreten. An Stelle der freien primitiven Kunst, die nur dem unmittelbaren ästhetischen Genuß dient und gewissermaßen schon auf dem Standpunkt steht „l'art pour l'art", tritt die Zweckkunst und das Kunstgewerbe. Die paläolithischen Jäger sind Kunstdilettanten, die neolithischen Bauern treiben die Kunst zum Teil schon gewissermaßen als Fachleute. Es liegt sogar die Vermutung sehr nahe, daß die Kunsttätigkeit damals bereits vorzugsweise bestimmten Individuen zufiel, während in jener primitivsten Zeit jeder nach Lust und Begabung sich frei künstlerisch betätigte. Jedenfalls steht — wenn wir von allen solchen Hypothesen absehen — fest, daß in der jüngeren Steinzeit eine total verschiedene Kunst zur Herrschaft gelangte. Wir können sie vorläufig in der herkömmlichen Weise kurz als **Geometrismus** bezeichnen. Hatten schon zur paläolithischen Zeit stilisierende Tendenzen sich allmählich geltend gemacht, so gewinnen sie jetzt durchaus die Oberhand. Mannigfache Faktoren sind bei dieser Umwandlnng wirksam gewesen. So mag schon das Bedürfnis, Kunstwerke in größerer Menge herzustellen, dazu geführt haben, die Formen schematisch zu vereinfachen, und diese schematische Vereinfachung könnte in dem Geometrismus ihren unmittelbaren Ausdruck gefunden haben.[1] Auch das „Spiel mit der Technik"[2] mag zuweilen eine Rolle gespielt haben. Von großer Bedeutung war ferner wahrscheinlich die mehr und mehr sich entwickelnde Tätigkeit des Flechtens und Webens, die geradezu geometrische Formen aufzwang.[3] Auch die Ausbreitung der Töpferei hat wahrscheinlich in ähnlichem Sinn gewirkt. Wieweit speziell für Westeuropa die Zuwanderung fremder Völker beteiligt war, ist unentschieden. Sicher

---

1) Andrerseits hat man auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß in ursprünglich geometrische Formen nachträglich Tierbilder hineingesehen wurden, so z. B. in die rautenförmigen Stücke, welche sich bei dem Ablösen der Baumrinde bilden, die Figur des Varan (Warneidechse). Vgl. G. Teßmann, Die Pangwe, Berlin 1913, Bd. I, S. 244 ff., Abb. 196 ff.

2) M. Verworn, Anfänge der Kunst, 2. Aufl., Jena 1920 (1. Aufl. 1909), S. 20.

3) Auf dies Moment hat namentlich G. Semper aufmerksam gemacht (Der Stil in den techn. und tekton. Künsten oder prakt. Ästhetik, Frankfurt a. M. 1860, 2. Aufl. München 1878/9, S. IX). Vgl. außerdem Al. Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte des Ornaments, Berlin 1893, S. 5 ff.; A. Conze, Sitz.-Ber. Preuß. Ak. d. Wiss. 1897, I, S. 98; Max Schmidt, Zeitschr. f. Ethnol. 1904, Bd. 36, S. 490; E. Stephan, Südseekunst, Berlin 1907, S. 56 ff.; El. Wilson, Das Ornament usw., Erfurt 1914 (Leipz. Diss.).

scheint es, daß die Hauptgebiete der Kunsttätigkeit sich von Westeuropa jetzt ostwärts verschoben. Die Heimat der neolithischen Kunst ist wahrscheinlich der Orient. Nach Hörnes erstreckt sich das neolithische Kunstgebiet vom Pontus bis zum linken Rheinufer und von der ägäischen und adriatischen Küste bis nach Skandinavien. Manche Forscher nehmen sogar an, daß zwischen der naturalistischen paläolithischen und der geometristischen neolithischen Kunst jeder Übergang fehlt, daß also die letztere eine völlige Neuschöpfung ist.[1] Die Zeitangaben für den Beginn der neolithischen Periode schwanken zwischen 7000 und über 10000 v. Chr.

Nicht zweckmäßig ist es, wenn man die neolithische Kunst als ideoplastisch der paläolithischen Kunst als der physioplastischen gegenübergestellt hat.[2] Wir werden allerdings sehen, daß religiöse Vorstellungen und überhaupt Denkvorgänge in der neolithischen Periode

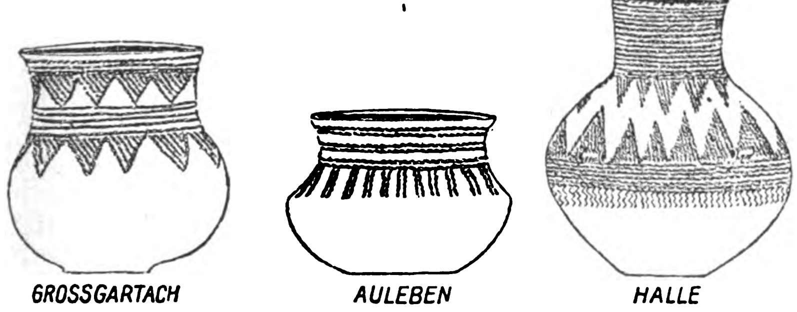


Fig. 8—10. Rekurrenz auf neolithischen Gefäßen (aus Hörnes nach Schliz).

einen sehr erheblichen Einfluß auf das künstlerische Schaffen gewinnen, aber andrerseits ist bei unzähligen Kunstprodukten dieser Zeit das ästhetisch-technische Moment unabhängig von allen „Ideen“ maßgebend. Die Bezeichnung „ideoplastisch“ ist also zu eng. Es ist vielmehr geradezu charakteristisch, daß nunmehr die rein dekorative, auf assoziierte Vorstellungsinhalte verzichtende Ornamentik einen breiten Platz in der Kunst einnimmt.

Bei der soeben geschilderten Entstehungsweise ist es verständlich, daß das Moment der rhythmischen Wiederholung jetzt noch viel mehr zur Geltung kommt. Sie erkennen dies sofort auf den Bildern, die ich Ihnen hier zeige (Fig. 8—10). Auf die einzelnen Ornamentformen — verschränkte S-Ornamente, Mäander, Mäandroide usf. — hier einzugehen, würde sich für unsere ästhetisch-philosophischen Untersuchungen nicht lohnen. Die wesentliche Verschiedenheit von

1) Vgl. z. B. Hörnes, Urgeschichte, S. 196.

2) M. Verworn, l. c. S. 20 und Ideoplastische Kunst, Jena 1914.

der paläolithischen Kunst springt ohne weitere Erläuterung in die Augen.[1]

Neben solchen ornamentalen Kunstleistungen treten die nichtornamentalen[2], selbständigen Kunstwerke mehr in den Hintergrund zurück. Zum kleineren Teil erinnern die Felsenzeichnungen noch an diejenigen der paläolithischen Epoche, meistens verraten sie gleichfalls die geometristische Tendenz.[3] Dasselbe gilt von der Plastik, wie Ihnen die Fig. 11 zeigt. Es handelt sich um ein Relief aus den Vorkammern der Kreidegrüfte des Tales Petit-Morin. Der Mund fehlt, die Augen sind punktförmig, die Nase ist sehr scharf hervorgehoben, unter dem Halsband sieht man die Brüste, wahrscheinlich weibliche, das Mittelstück des Halsbandes ist braun bemalt.[4] Bemerkenswert ist, daß wahrscheinlich viele der menschenähnlichen Gestalten als Idole zu deuten sind. Auch eine Beziehung zum Gräberkult kommt oft in Betracht. An Stelle der Naturnachahmung ist schon vielfach die Schöpfung von Phantasiegestalten getreten. Oft fällt eine unnatürliche Symmetrie, z. B. in der Darstellung der Arme auf. Unverkennbar ist die Neigung, die natürlichen Linien des Körperumrisses in regelmäßige geometrische Linien umzuwandeln. Manche Figuren nähern sich geradezu Ornamenten.



Fig. 11. Relief aus dem Tal Petit-Morin (nach Hörnes).

Auch für diese Phase der prähistorischen Kunst finden wir allenthalben in der Kunst noch jetzt lebender primitiver Völker unverkennbare Analogien. Deutlich zeigen dies z. B. die Bemalungen von Eingeborenen aus Südostaustralien.[5] Die Beziehung zu einem Flechtmuster ist kaum zu verkennen. Andrerseits ist es wahrscheinlich, daß in diesem Fall die Bemalung zugleich eine bestimmte symbolische Bedeutung hat. Sehr ausgeprägt ist auch hier die Vorliebe für

1) Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch die eigentümlichen Ornamente, die Schliemann in der ersten vorhistorischen Ansiedlung auf dem Hügel Hissarlik gefunden hat, hierher gehören. Sie zeigen Zackenlinien und stilisierte Augen (Eulenaugen?). Vgl. H. Schliemann, Troja, Leipzig 1884, Fig. 1 und 2, S. 35 f. und Fig. 72 (2. Ansiedlung). Diese älteste Ansiedlung soll mehr als tausend Jahre vor der homerischen Zeit bestanden haben.

2) Hörnes bezeichnet sie als „figurale".

3) Vgl. z. B. die von Hallstroem veröffentlichten norwegischen Renntierfiguren (Ymen 1907, nach Hörnes S. 231).

4) Vgl. Hörnes, l. c. S. 217 und 221.

5) A. W. Howitt, The native tribes of South-East Australia, London 1904, S. 539, Fig. 30. Vgl. z. B. auch B. Spencer und F. J. Gillen, The north. tribes of central Australia, London 1904, S. 709, Fig. 282 und 291 (dot ornament).

Symmetrie, die auf der primitivsten Stufe noch sehr zurücktritt. In vielen Fällen läßt sich auch die Entstehung solcher Ornamente mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisen. So teilt uns Howitt von den australischen Eingeborenen mit, daß sie ursprünglich völlig unbekleidet waren, dann aber sich mit Opossumfellen bekleideten. Um diese nun biegsamer zu machen, wurden parallele Einschnitte in das Fell gemacht. Diese hatten zunächst mit dem Ästhetischen gar nichts zu tun, sie dienten nur einem Nützlichkeitszweck. Dann aber wurden diese Einschnitte im Sinn eines Ornaments abgeändert. So sehen Sie auf Fig. 12b an Stelle der ursprünglichen parallelen Einschnitte der Fig. 12a eine geschlängelte Linie. Es ist mit Recht als sehr wahrscheinlich bezeichnet worden, daß für diese Abänderung bereits ästhetische Lustgefühle maßgebend waren. Solche Beobachtungen zeigen uns zugleich, daß die „geometrischen“ Ornamente keineswegs immer durch Stilisierung aus figürlichen Ornamenten, d. h. Bildern von Tieren, Pflanzen usf., hervorgegangen sind. Die Annahme, daß z. B. in unserem Fall die geschlängelte Linie sich aus der Nachbildung einer Schlange entwickelt hat, scheint mir wenigstens viel ferner zu liegen als die unmittelbare Herleitung aus den ursprünglichen parallelen Einschnitten. In vielen anderen Fällen ist allerdings die Entstehung aus Tier- oder — seltener — Pflanzenfiguren unzweifelhaft. So hat z. B. v. d. Steinen[1] bei den Naturvölkern Zentral-Brasiliens häufig ein rautenförmiges Ornament gefunden, das man zunächst auf ein Flechtmuster oder ähnliches zurückführen möchte. Genauere Untersuchung ergab, daß jede Raute einen Fisch wiedergibt. Die vier kleinen Dreiecke, mit denen die Ecken jeder Raute ausgefüllt sind, sollen Kopf, Schwanz, Rücken- und Afterflosse darstellen. Es ist höchstwahrscheinlich, daß hier das Ornament sich aus der Stilisierung einer Tierfigur entwickelt hat (vgl. auch S. 46), und doch möchte ich auch in diesem Fall annehmen, daß bei der geometrischen Stilisierung Lustgefühle, die an die geometrische Form gebunden waren, mitgewirkt haben. Insbesondere ist bei der kettenförmigen Aneinanderreihung der Rauten

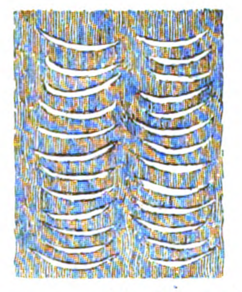
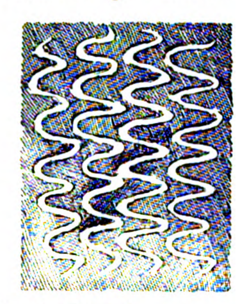



Fig. 12a und b (nach Howitt). Erklärung siehe Text.

1) K. v. d. Steinen, Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, Berlin 1894, S. 258 ff.

das Moment der Rekurrenz wohl sicher beteiligt gewesen. Eine weit vorgeschrittene Verbindung geometrischer Muster mit symbolischen Vorstellungen zeigen namentlich die Zeichnungen der Semangs[1] auf der malaiischen Halbinsel. Jedes der Muster — im ganzen über 100 — soll den Träger des Kamms bzw. Köchers, auf dem es angebracht ist, gegen eine bestimmte Krankheit schützen. Auch dieses Muster will man aus figürlichen Ornamenten herleiten. So sollen z. B. manche Muster ursprünglich eine Blume darstellen, deren Geruch den Geist einer Krankheit fernhält.

Schließlich sei noch ein Moment hervorgehoben, welches der gesamten bisher betrachteten primitiven bildenden Kunst, der prähistorischen wie der rezenten, gemeinsam ist: das Zurücktreten des sexuellen Moments. Es ergibt sich dies schon aus der unverhältnismäßigen Seltenheit der Darstellung weiblicher Individuen. Die Behauptung mancher Forscher, das Weib stehe am Anfang der Kunst, ist also ganz unhaltbar.

Die prähistorische Entwicklung der **Dichtkunst**, zu der wir jetzt übergehen, ist ganz in Dunkel gehüllt. Wir sind daher auf die Beobachtungen bei noch lebenden primitiven Völkern angewiesen. In welcher Gestalt begegnen wir bei diesen zuerst einem „Gedicht“ oder „Dichtwerk“, d. h. — wie wir vorläufig festsetzen wollen — einer von Objektvorstellungen begleiteten Wortfolge, deren wesentlicher oder einziger Zweck ist, ästhetische Lustgefühle (in dem von uns festgestellten Sinn) zu erregen? Jedenfalls tritt uns hier als erste Tatsache entgegen, daß die primitivste Dichtung meistens nichts anderes ist als die öfters wiederholte Erzählung eines gefühlsbetonten Erlebnisses, und zwar in der Regel eines positiv betonten. Auch die primitive Dichtkunst ist also vorwiegend Erinnerungskunst, und zwar nicht in dem Sinn, daß der Wunsch, bleibende Denkmäler zu schaffen, das treibende Motiv war, sondern lediglich in dem Sinn, daß die Erinnerung als solche positiv gefühlsbetont war. Sehr oft handelt es sich in Übereinstimmung mit den paläolithischen Darstellungen von Jagdtieren um irgendeinen Jagderfolg. Ein Unterschied besteht nur insofern, als jene bildlichen Darstellungen größtenteils nur das Jagdtier darstellten und auf jede Komposition verzichteten, während diese Gedichtberichte in der Regel schon eine wenn auch äußerst kurze Jagdgeschichte behandeln. Ein ausgezeichnetes Beispiel bietet ein von Portman[2] mitgeteiltes Dichtwerk der Mincopies auf den Andamanen. Es lautet in wörtlicher Übersetzung: „Maja Poro sah von

1) W. W. Skeat und Ch. O. Blagden, Pagan races of the Malay peninsula, London 1906, namentlich Bd. 1, S. 402—448.

2) Journ. R. Asiat. Soc. Great Brit. and Ireland 1888, Bd. XX, S. 181 (spez. S. 188).

meinem Boote aus eine große Schildkröte im Wasser und schoß sie in das Auge. Poro lachte, als er sie in das Auge schoß.“ Seltener wird nur das Verhalten eines Tieres geschildert, so z. B. in einem Lied der Semangs auf der malaiischen Halbinsel[1], dessen Gegenstand ein langschwänziger Affe, genannt Kra, ist:

„Er läuft entlang den Ästen, der Kra,
Und trägt Frucht mit sich, der Kra,
Er läuft hin und her, der Kra,
Über dem knotigen seraya = Baum, der Kra,
Über dem knotigen rambutan = Baum, der Kra,
Über dem lebenden Bambus, der Kra,
Über dem toten Bambus, der Kra,
Über dem Riesenbambus, der Kra,
Er hängt nach unten, der Kra,
Und läuft den Ästen entlang, der Kra,
Er läuft entlang und schreit, der Kra,
Er schaut hervor, der Kra,
Zwischen den jungen Rambutans, der Kra,
Und zeigt seine fletschenden Zähne, der Kra,
Von jedem Bäumchen, der Kra.“

Die Naturtreue dieser Schilderung gibt derjenigen der paläolithischen Felsenzeichnungen kaum etwas nach. Auch andere Begebenheiten des Tages, wie z. B. der Bau eines Bootes, die Ankunft von Gästen mit Geschenken, werden in ähnlicher Weise besungen. Kriegerische Ereignisse scheinen eine geringere Rolle zu spielen. Auch Klagelieder, z. B. über einen Todesfall, sind auf den primitivsten Stufen nicht häufig. Die entlastende Wirkung der Klageäußerungen dürfte hier das ästhetisch Wirksame sein. Die Ästhetisierung der Trauer gehört erst einer späteren Entwicklung an. Relativ selten sind auch — wieder in Übereinstimmung mit den primitivsten Stufen der bildenden Kunst — Lieder, die sich auf sexuelle Erlebnisse beziehen. Die Beziehung auf die Zukunft kommt zuweilen in Wunschliedern zum Ausdruck. Damit macht sich neben dem ursprünglichen epischen Moment bereits ein lyrisches geltend. Ein solcher primitiver Übergang vom Epischen in das Lyrische scheint mir auch dann vorzuliegen, wenn das Jagdlied nicht mehr oder wenigstens nicht mehr ausschließlich das vergangene Jagderlebnis darstellt, sondern die gegenwärtige Freude über die Jagdbeute u. dgl. ausdrückt. Zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bewegen sich endlich gewissermaßen solche Lieder, die sich ganz allgemein auf den Wildreichtum der Gegend und ähnliches beziehen. Hierher gehört z. B. der von Ehrenreich mitgeteilte Tanzgesang der Ipurina in Südamerika, der nur immer den Satz wiederholt: „Im großen See am Aciman

1) Nach W. W. Skeat, Journ. anthropol. Inst. 1902, Bd. 32, S. 133.

sind viele Fischottern."[1] Auch generelles Besingen eindrucksvoller Tiergestalten ist wahrscheinlich schon früh aufgetreten, auch ganz unabhängig von individuellen Begebenheiten und Erlebnissen.[2]

Gemeinsam ist fast allen diesen primitiven Dichtwerken das Moment der Rekurrenz, das wir bereits bei den primitiven Bildwerken kennen gelernt haben. Auf der tiefsten Stufe äußert es sich einfach in fortwährendem Wiederholen des Satzes bzw. der wenigen Sätze, aus denen das „Lied" besteht. Auf etwas höherer Stufe beschränkt sich die Wiederholung auf einzelne besonders eindringliche Worte oder Sätze. Damit verbindet sich oft ein weiterer Vorgang, der gewissermaßen eine Arbeitsteilung darstellt. Während die weniger eindringlichen oder nur die Prämissen darstellenden Sätze von einem Einzelnen vorgetragen werden, wahrscheinlich oft dem Helden des Jagderlebnisses, werden die wiederholenden Sätze von allen Anwesenden nachgesprochen. Die Wiederholung wird zum Refrain. Die ganze Versammlung rekapituliert und bestätigt die Worte des Vortragenden, soweit er sie in ein kurzes Hauptergebnis zusammengefaßt hat.

Mitunter werden auf sehr primitiven Stufen, z. B. bei den Naturweddas, auch ganz sinnlose Lautverbindungen einzeln oder rekurrierend eingeschoben. Sie dienen oft lediglich als Ausdruck der Stimmung und sind wohl oft auch selbst lustbetont.[3] Ich erinnere Sie an das la, la, la oder juvifalleralera moderner Lieder oder auch an Gedichte von Mallarmé, George u. a., in denen zuweilen der Gedankeninhalt gegenüber dem Wortklang ganz zurücktritt.

Diese Rekurrenz ist anfangs wohl meist eine inhaltliche. Auf einer noch höheren Stufe macht sie sich vom Inhalt mehr oder weniger unabhängig und beschränkt sich auf die Form, also den Wortklang. So entsteht die Alliteration und der Endreim. Eine Tendenz zu beiden läßt sich schon auf sehr tiefen Kulturstufen nachweisen. Auch erinnere ich Sie an die wichtige Rolle, welche die Reduplikation einerseits phylogenetisch bei der ersten Entstehung der

---

1) Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens, Veröff. a. d. Kgl. Mus. f. Völkerkunde 1891, II, 1/2, S. 70. Vgl. auch Zeitschr. f. Ethnol. 1887, Bd. 19, S. 1 (spez. 32).

2) Hierher gehören die Tierlieder der wilden Malaien, die Skeat und Blagden (l. c. II, S. 147) mitteilen.

3) Von den onomatopoetischen Nachahmungen müssen sie theoretisch scharf unterschieden werden, doch sind Kombinationen häufig, so z. B. in dem von den Sarasins mitgeteilten Weddalied (Die Weddas auf Ceylon, Wiesb. 1892/3, S. 522):

„Mamini mamini ma deyya!
Die Tauben von Taravelpita
sagen kuturung kuturung
Humbe humbe humbe humbe
Tanini tanini tanane."

Wörter und ihrer Flexion und andrerseits ontogenetisch bei der Sprachentwicklung des Kindes spielt. Ein Beispiel bietet Ihnen folgender von Taplin mitgeteilter Korroborrigesang der Narrinyeri, eines primitiven australischen Stammes:[1]

> Puntin Narrinyerar, puntin Narrinyerar, o, o, o.
> Puntin Narrinyerar, o, o, o, o, o.
> Yun terpulani ar
> Tuppun an wangamar
> Tyiewar ngoppun ar o, o, o, o. u. weiter da capo.

In deutscher Übersetzung: „Die Narrinyeri kommen, sie werden bald da sein und bringen Känguruhs, sie gehen schnell.“ Außer der Rekurrenz der Sätze und der Interjektionen finden sich hier bereits deutliche Endreime.

Schon sehr früh gesellte sich zu dem einfachen Vortrag auch eine Rhythmisierung. Sehr selten fehlt sie ganz, wie dies Schurtz z. B. von den Tamtam-Negern berichtet.[2] Generelle Bevorzugung bestimmter Rhythmen ist bis jetzt nicht einwandfrei nachgewiesen. Im allgemeinen scheinen gerade komplizierte und wechselnde Rhythmen ziemlich häufig zu sein.

Auch bezüglich der primitiven **Musik** sind wir ganz auf jetzt lebende primitive Völker angewiesen. In erster Linie interessiert uns im Anschluß an die soeben besprochenen Tatsachen die Frage, ob das gesungene oder das gesprochene „Gedicht“ älter ist. Wiederholt ist behauptet worden, daß die ältesten Gedichte stets gesungen worden seien. Die Entscheidung ist äußerst schwierig. Immerhin gewinnt man aus den vorliegenden Berichten den Eindruck, daß sehr oft, aber doch nicht stets die primitiven „Gedichte“ musikalisch vorgetragen wurden. Ich verstehe dabei unter musikalischem Vortrag (Singen im weitesten Sinn) jedes Vortragen von Worten, bei welchen die Tonhöhe und die Tondauer der einzelnen Worte durch das mit der einzelnen Tonhöhe und der Verbindung der Tonhöhen (Klang, Melodie) verbundene Lustgefühl bestimmt wird.[3] Eine scharfe Abgrenzung von der Deklamation ist hiermit nicht gegeben, es ist vielmehr äußerst wahrscheinlich, daß der Vortrag primitiver Gedichte in sehr variablem Grade musikalisch war und ist, also eine Art Sprachgesang darstellt.[4] Auch ist zu bedenken, daß bei dem affekt-

1) Nach H. Schurtz, Urgeschichte der Kultur, Leipzig-Wien 1900, S. 525.

2) L. c. S. 522. Auch bei den Mongolen soll der Sinn für Rhythmus sehr gering sein.

3) Das Auftreten „fester und transponierbarer Tonschritte“ (C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911, S. 10 u. 23) betrachte ich als eine zweite, allerdings besonders charakteristische Stufe der Musikentwicklung.

4) Stumpf, l. c. S. 50.

vollen Sprechen[1] die Schwankungen der Tonhöhe in der Regel erheblicher sind als bei dem affektlosen und daher die Gedichte dank ihrer Gefühlsäußerung besonders weiten und günstigen Spielraum für die ästhetische Verwertung der Tonhöhen darboten. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, daß auch das gewöhnliche Sprechen der primitiven Menschen insofern dem Singen näher stand, als es sich — vielleicht im Zusammenhang mit der Eigenart des affektvollen Sprechens — auf einen weiteren Umfang innerhalb der Tonleiter erstreckte und innerhalb dieses Umfangs öfter und erheblicher variierte.[2] Andrerseits ist unzweifelhaft, daß der Rhythmus in der primitiven Musik allenthalben eine größere Rolle spielt als der Wechsel der Tonhöhe.

An zweiter Stelle müssen wir untersuchen, aus welchem Anlaß sich das Singen der Gedichte entwickelt hat. Wie kam der primitive Mensch dazu, sei es von Anfang an, sei es nachträglich, die Worte des Gedichtes mit wechselnden Tonhöhen zu begleiten? Die Antwort, daß es sich lediglich um den Einfluß primärer Lustgefühle gehandelt habe, befriedigte vielfach nicht, da man den Nachweis einer speziellen biologischen Bedeutung verlangte. Es war daher wenigstens methodologisch ein Fortschritt, als Ch. Darwin[3] die Hypothese aufstellte, daß das Singen bei dem Menschen sich ähnlich wie bei vielen Vögeln als sexueller Lockruf im Sinn einer „inherited association" entwickelt habe. Damit war der Hinweis auf die Notwendigkeit einer biologischen Erklärung gegeben. Die spezielle Hypothese Darwins ist allerdings für die Entstehung des menschlichen Singens ganz unhaltbar. Die Untersuchungen primitiver Völker haben durchaus nicht ergeben, daß das Singen oder überhaupt die Musik in einer besonders engen Beziehung zu dem

---

1) Herbert Spencer, The origin and function of music, Essays scient., polit. and speculative, Ser. I, London 1858 (1883, Bd. I, S. 210, auch Mind 1890, Bd. 15, S. 449) hat auf dies Moment zu viel Gewicht gelegt. Er nimmt an, daß die Musik die an sich schon vorhandenen musikalischen Charaktere der Affektsprache (emotional speech) steigert und systematisiert (l. c. S. 224); die Musik ist nach Sp. „an idealization of the natural language of passion". Wieso eine Steigerung und Systematisation zn einer Idealisierung führen soll, bleibt unverständlich. Andrerseits soll nach Sp. auch die Wirkung der Musik — neben dem direkten Gefallen — bestehen in dem „developing this language of the emotions". Ähnlich äußerte sich bereits J. B. Dubos, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris 1719, 6. Aufl. Paris 1755, Bd. 1, S. 425 ff.

2) Nach Stumpf, l. c. S. 81 umfassen die Schwankungen der Tonhöhe bei dem gewöhnlichen Sprechen bei den meisten Kulturnationen wohl mindestens eine Oktave oder Duodezime, indes ist bei den meisten Menschen das Gebiet, innerhalb dessen sich das alltägliche Sprechen vorzugsweise bewegt, sehr viel enger. — Es scheint mir auch nicht gleichgültig, daß affektloses Sprechen bei primitiven Zuständen im ganzen wohl seltener ist.

3) Descent of man etc., Bd. 2, Kap. 19 (ed. London 1871, S. 336).

Sexualleben steht. Auch betont Wundt mit einigem Recht, daß bei dem Singvogel die überwiegende Anlage der Männchen zum Gesang eine sexuelle Bedeutung nicht unwahrscheinlich macht, daß aber bei dem Menschen ein Unterschied der Geschlechter zweifelhaft ist.[1]

Erheblich plausibler ist die Hypothese Stumpfs[2], derzufolge das Bedürfnis akustischer Zeichengebung bei der Entstehung der Musik und speziell des Singens im Spiele war. Er nimmt an, daß die Stimme, wenn man auf größere Entfernung ein Zeichen geben will, mit großer Stärke fest auf einem hohen Ton verweilt, wie er naturgemäß durch die stärkste Anspannung der Stimmbandlippen hervorgebracht wird, und am Schluß mit nachlassender Lungenkraft heruntergeht, und erinnert an die Juchzer, die sich die Sennen im Gebirge gegenseitig zurufen. Das Verweilen auf einem festen Ton soll der erste Schritt zum Gesang sein. Vielleicht ist es auch nicht gleichgültig, daß bei dem lauten Rufen die Konsonanten, die bekanntlich Geräuschcharakter haben, verloren gehen oder wenigstens zurücktreten. Auch könnte man daran denken, daß das Einhalten einer bestimmten Tonhöhe Zwecken des Wiedererkennens des Rufenden diente. Jedenfalls scheint mir in der Tat sehr plausibel, daß dies einer der Wege ist, auf denen sich das Singen entwickelt hat. Der einzige ist er keinesfalls; denn bei manchen primitiven Völkern, die bereits über gesungene Lieder verfügen, wissen wir von solchen musikalischen Signalrufen gar nichts.

Eine andere Annahme, die viele Anhänger gefunden hat, stammt von K. Bücher.[3] Nach dieser steht der Gesang bei der ganzen Menschheit sehr oft in allerengster Verbindung mit der Arbeit, und zwar entweder der Einzelarbeit oder der Arbeit im Gleichtakt bzw. Wechseltakt. Die zahlreichen Beispiele, welche Bücher gesammelt hat, beweisen in der Tat, daß rhythmische Arbeit gerade auch bei primitiven Völkern einen sehr wichtigen Anlaß zum Singen von rhythmisch angepaßten Liedern gibt, und es ist auch nach unseren psychologischen Erfahrungen und Anschauungen sehr wohl verständlich, daß eine solche rhythmische Anpassung stattfindet. Trotzdem sprechen zwei Bedenken gegen eine überwiegende oder gar ausschließliche Entstehung des Singens aus dem Arbeitslied: erstens ist gerade bei den primitivsten Stämmen letzteres doch keineswegs besonders häufig, und zweitens kann die Arbeit zwar den Rhythmus der begleitenden Worte,

1) W. Wundt, Völkerpsychologie I, 1, Leipzig 1900, S. 200. Darwin selbst schreibt den Frauen angenehmere Stimmen zu. Tatsächlich ist musikalische Begabung nach den Untersuchungen von Haecker und mir bei dem männlichen Geschlecht wahrscheinlich sogar etwas häufiger.

2) L. c. S. 26.

3) K. Bücher, Arbeit und Rhythmus, 4. Aufl., Leipzig-Berlin 1909.



aber nicht den melodischen Wechsel der Tonhöhen ausreichend erklären, da nur bei relativ wenigen Arbeiten die Tonhöhe des Arbeitsschalls im Sinn einer ausgeprägten Melodie wechselt.

Ich möchte Ihnen daher, ohne die Mitwirkung dieser und einiger anderer Faktoren zu bestreiten, eine abweichende Anschauung entwickeln, die mit dem Wesen des Ästhetischen unmittelbar zusammenhängt. Wir haben in der ersten Vorlesung gehört, daß das Ästhetische ohne Zweck gefällt. Es scheint mir daher für das erste Auftreten des primitiven Kunstwerks charakteristisch sein zu müssen, daß es gegenwärtige Lustgefühle, namentlich der Erinnerungsfreude ohne Vorstellungen eines Zwecks, eines Wollens hervorbringt. Dies ergab sich nun in ganz natürlicher Weise bei dem Vortrag jener primitiven Dichtungen. Da sie oft und laut wiederholt wurden, so mußten sich bestimmte Tonhöhen für die einzelnen Worte bzw. Silben, namentlich die rekurrierenden Sätze, fixieren, und bei dieser Fixierung konnten ästhetische zweckfreie Gefühlsmomente zur Wirkung gelangen. Wir überlassen es dabei einer späteren Erörterung, die uns noch heute beschäftigen wird, ob solchen ästhetischen zweckfreien Gefühlsmomenten überhaupt eine biologische Bedeutung zukommt, und — bejahendenfalls — worin diese besteht. Vorläufig beschränken wir uns nur auf eine schlichte Darlegung und Deutung des Tatbestandes. Zugunsten meiner Auffassung ist weiter noch anzuführen, daß die Fixierung bestimmter wechselnder Tonhöhen im Sinn einer Melodie auch abgesehen von dem melodischen Gefühlsmoment nach zwei Richtungen positiv betont sein mußte. Erstens nämlich kam sie gegenüber dem monotonen Singen bzw. Sprechen der Worte in einer oder einigen wenigen Tonhöhen durch fortlaufenden Wechsel der Tonhöhe dem Variationsbedürfnis des Menschen, das sich uns allenthalben neben der Rekurrenzfreude als ästhetisch bedeutungsvoll erweisen wird, entgegen, und zweitens ermöglichte sie, indem sie den Wechsel der Tonhöhe nicht dem wechselnden Belieben jedes einzelnen Singenden überließ, doch zugleich die ästhetischen Wirkungen der Rekurrenz, deren Bedeutung uns bereits wiederholt begegnet ist. Auch dürfte es nicht gleichgültig sein, daß durch den Tonhöhenwechsel die sog. Komplexion oder Gestaltwahrnehmung[1] erleichtert und damit auch die Einprägung beschleunigt wird. Eine vollständige Aufklärung werden alle diese verwickelten Beziehungen erst in unseren späteren systematischen Erörterungen finden.

Erst relativ spät scheinen auch Instrumente zur Begleitung der primitiven Lieder hinzugezogen worden zu sein. Ursprünglich waren sie wohl nur dazu bestimmt, den Rhythmus des Liedes schärfer

1) Vgl. Leitf. d. physiol. Psychol., 11. Aufl., Jena 1920, S. 291.

zu markieren. Man kann sich vorstellen, daß in der primitivsten Phase z. B. Klatschen der Hände, Schlagen der Hände auf die Oberschenkel, Aufstampfen der Füße den Gesang begleitete. Der eigene Körper war das einzige Instrument. Nur auf Lautheit und — vielleicht etwas später — auf Rhythmus kam es an. Das akustische Moment war noch untrennbar mit dem motorischen der Gestikulation verbunden. In einer zweiten Phase scheinen dann wirkliche Instrumente — Trommeln u. dgl. — zu der instrumentalen Gestikulation oder auch an Stelle derselben getreten zu sein.[1] Erst in einer dritten Phase paßte sich auch die Tonhöhe der Instrumente den wechselnden Tonhöhen des Gesangs an, und zwar zuerst jahrhundertelang homophon: das Instrument wiederholte lediglich die Tonhöhe des gesungenen Tons. Schließlich wurde in der letzten Phase, in der wir uns heute noch befinden, die Instrumentalbegleitung heterophon und damit zugleich oft auch polyphon: das Instrument gibt nicht bzw. nur ausnahmsweise den gesungenen Ton wieder, sondern spielt einen oder mehrere Töne, die zu dem letzteren konsonant im weitesten Sinn sind. Wir können also vier Phasen unterscheiden, die wir kurz als gestikulatorische Instrumentalbegleitung, als intensive Instrumentalbegleitung s. str., als homophone und als heterophone bzw. polyphone Instrumentalbegleitung bezeichnen wollen.

Neben dieser Entwicklung, bei welcher die Musik, insbesondere die Instrumentalmusik nur als Begleiterin des Worts auftritt, geht eine selbständige, von der Dichtkunst unabhängige Entwicklung der Musik einher. Schon auf sehr primitiven Stufen begegnen wir einer wortfreien Musik, die sich auf unartikuliertes Schreien, Klatschen, Stampfen usf. beschränkt. Es ist außerordentlich schwierig zu entscheiden oder auch nur vermutungsweise anzugeben, ob diese wortfreie Musik oder die wortbegleitende Musik ursprünglicher ist. Im ganzen dürften aber doch wohl überwiegende Gründe für die erste Alternative sprechen.

Irrtümlich wäre es, wenn wir annehmen wollten, daß eine solche wortfreie Musik zugleich auch völlig inhaltlos, d. h. frei von Vorstellungs- und Empfindungsinhalt sein müsse und etwa reinen, inhaltfreien Affekten entspreche. Solche absolut reinen, absolut inhaltfreien Affekte existieren überhaupt nicht. Auch ergibt die direkte Beobachtung primitiver Völker, daß die primitive wortfreie Musik allenthalben doch an irgendwelche Empfindungs- und Vorstellungskomplexe anknüpft. Im einfachsten Fall ist sie an das bloße Zusammensein einer kleineren oder größeren Zahl gebunden, häufiger ist sie im Sinn eines Festes von einem bestimmten Anlaß und einer bestimmten Situation abhängig. Jagdbeute, Sieg, Ernte, Todesfall,

1) Vgl. über die Entwicklung der Musikinstrumente Curt Sachs, Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, Berlin 1915 u. a.



sexuelle Riten und vieles andere gehört hierher. Erst im Lauf einer langen Entwicklung hat die Musik das Inhaltliche oder, wie wir auch sagen können, das Objektive so weit abgestreift, wie wir es heute bei vielen Produkten der Kunstmusik finden. Wir gehen heute in den Konzertsaal und geben damit den Zusammenhang des Musikgenusses mit unserem Tageserlebnis mehr oder weniger vollständig auf. Keime dieser Weiterentwicklung liegen aber doch in jenen primitiven Produkten vor, indem sie zwar nicht inhaltfrei sind, aber sich doch sehr oft auf sehr unbestimmte, undifferenzierte Empfindungs- und Vorstellungsmassen ohne irgendwelche spezielle Konzentration beziehen. Um späterhin die ästhetischen Prinzipien der Musik richtig zu erkennen, wird uns diese Einsicht von großem Wert sein.

In der Entwicklung der wortfreien Musik können wir dieselben vier Stadien unterscheiden, die wir soeben bei der wortbegleitenden Musik unterschieden haben. Es ist jedoch selbstverständlich, daß die technische Entwicklung der Instrumente hier eine erheblich bedeutendere Rolle spielt.

Neben der bildenden, dichtenden und musizierenden Kunst steht als vierte fast ebenbürtig die **Bewegungskunst** und als wichtigste Art derselben die **Tanzkunst.** Ihrer engen Verflechtung mit der Dichtkunst und Musik sind wir bereits begegnet. Von den Botokuden soll sogar Singen und Tanzen mit demselben Wort bezeichnet werden.[1] Ich erinnere Sie auch an das Wort *χορός*, Chor, das ursprünglich Tanzplatz bedeutet. Andrerseits scheinen sich sehr bald auch Zaubervorstellungen mit dem Tanz verbunden zu haben.[2] Wichtiger als die Unterscheidung zwischen einer wortfreien und einer wortbegleitenden Bewegungskunst ist hier die Unterscheidung zwischen einer primitiven Bewegungskunst, deren Gefühlstöne lediglich an die Bewegungsempfindungen, optische und kinästhetische, geknüpft sind, und einer primitiven Bewegungskunst, deren Gefühlstöne von anderweitigen speziellen Inhalten abhängig sind. Bei der ersten Form handelt es sich um reine Bewegungsfreude, wie sie bei vielen Spielen sowohl der Tiere wie der Menschen wirksam ist. Die Beziehung zwischen Spiel und Kunst, die uns noch öfter beschäftigen wird, tritt uns hier besonders klar entgegen. Schon auf sehr primitiver Stufe bekommen diese reinen Bewegungsproduktionen irgendwelchen rhythmischen Charakter und werden dadurch zum Tanz. In der Regel ist bei primitiven Völkern diese Form des Tanzes nichts anderes als der Ausdruck der Freude über irgendein Erlebnis, z. B. einen glücklichen Fang, ein Geschenk oder dgl. Zum Ausdruck der Freude wird also eine Bewegung gewählt, die in einem bemerkenswerten Zirkel selbst

1) **Ehrenreich**, Zeitschr. f. Ethnol. 1887, Bd. 19, S. 1, spez. 57 (nunri, **mäk**).
2) Erhöhung der Zauberkraft durch Tanz (vgl. Preuß, Globus, Bd. 86, S. 360).

wieder neue Lust verschafft. Bekanntlich kommen bei manchen Tieren ähnliche tanzartige oder wenigstens rhythmische Bewegungen als Ausdruck der sexuellen Erregung und Lust vor. Bei der zweiten Form stellen die Bewegungen irgendeinen bedeutungsvollen Akt dar, z. B. ein Jagderlebnis. Sie tragen also pantomimischen Charakter. Nach den Berichten zuverlässiger Reisenden zeigen die Eingeborenen, z. B. die Australier bei den sog. Tiertänzen wie Känguruhtanz, Emutanz usf., eine mimische Begabung, die der zeichnerischen Begabung der primitiven Jägervölker kaum etwas nachgibt. Während die rein motorische Bewegungskunst besonders eng mit der Musik verflochten und oft wortfrei ist, ist die mimische Bewegungskunst in der Regel mit der Dichtkunst eng verbunden und sehr oft mit Worten vergesellt. Wir werden diese Verwandtschaftsbeziehungen allenthalben bei unseren Besprechungen weiter verfolgen können. Eine sexuelle Bedeutung kommt den Tänzen primitiver Völker fast niemals zu.[1] Außerordentlich selten tanzen die beiden Geschlechter miteinander; in der Regel tanzen die Männer unter sich und die Weiber unter sich. Ziemlich häufig begleiten die Weiber den Tanz der Männer mit einer primitiven Instrumentalmusik und Schreien oder Singen. Nur ausnahmsweise scheint das Zusehen bei dem Tanz des anderen Geschlechts von sexuellen Momenten beherrscht zu sein.[2] Wir stellen also fest, daß auch in der Bewegungskunst neben der unmittelbaren Freude an der Bewegung, zumal der rhythmischen, gefühlsbetonte Erlebnisse nicht-sexuellen Charakters Anlaß und Gegenstand der primitiven Kunst sind.

Wir haben damit einen Überblick über die gesamte primitive Kunst, wie sie sich einerseits aus prähistorischen Befunden, andrerseits aus den Beobachtungen noch lebender primitiver Völker ergibt, gewonnen. Ich will nur hinzufügen, daß man in neuester Zeit oft geglaubt hat, noch auf einem dritten Wege Aufschluß über die primitive Kunst zu gewinnen. Man meinte nämlich, daß in Übereinstimmung mit dem sog. biogenetischen Grundgesetz Haeckels auch in der Kunst die ontogenetische Entwicklung, d. h. die Entwicklung des einzelnen Individuums, im wesentlichen ein Abbild der phylogenetischen Entwicklung, d. h. der Stammesentwicklung sei. In diesem Fall sollte sich die Entwicklung der menschlichen Rasse in der Entwicklung des Kindes widerspiegeln. Namentlich hat Lamprecht diese Anschauung für das Zeichnen vertreten.[3] Er glaubte, daß wir

1) Vgl. z. B. Hans Meyer, Die Barundi, Leipzig 1916, S. 67.

2) Das bedeutet selbstverständlich nicht, daß die sexuelle Erregung bei Primitiven schwächer ist, sie schlägt nur andere (direktere) Wege ein.

3) Kongreß f. Ästhetik u. allg. Kunstwissensch. zu Berlin i. J. 1913, Bericht Stuttgart 1914, S. 75. Ferner namentlich K. H. Busse, ebenda S. 79 und 232; J. Kretzschmar, Zeitschr. f. pädag. Psychol. 1910, Bd. 11, S. 354 u. Arch. f. Pädag. 1913, Bd. 1, Teil 2, S. 39.

aus den Kinderzeichnungen mit großer Sicherheit einen Rückschluß auf die prähistorische Kunst ziehen könnten. Den naheliegenden Einwand, daß durch Einwirkung der Umgebung die natürliche ontogenetische Entwicklung vollkommen verdunkelt werde, meinte er dadurch entkräften zu können, daß er den Effekt solcher Einflüsse durch Vergleichung sehr verschiedenartiger Kulturen so weit beseitigte, „daß der eigentliche Grundtyp der Entwicklung mit Sicherheit hervortritt". Die umfassende von Lamprecht veranstaltete Ausstellung von Kinderzeichnungen auf dem Kongreß für Ästhetik im Jahre 1913 sollte den Beweis für diese Theorie erbringen. Ich muß gestehen, daß ich mich trotz dieses großen Materials von der Richtigkeit der Lamprechtschen Anschauung nicht habe überzeugen können.[1] Durch die Möglichkeit der Nachahmung der Zeichnungen von Erwachsenen wird gerade dasjenige Stadium oder vielmehr die Reihe derjenigen Stadien der ältesten Kunstentwicklung, die uns hier interessieren, fast vollständig eliminiert oder wenigstens bis zur Unkenntlichkeit abgekürzt.[2] Nur diejenigen Fälle von Kinderzeichnungen, in denen nachweislich das zeichnende Kind vorher keinerlei Zeichnungen, Bilder usw. gesehen hat und selbstverständlich auch in keiner Weise von Erwachsenen bei seinen Zeichenversuchen in irgendeiner Weise beeinflußt worden ist, könnten vielleicht einen zuverlässigen Aufschluß geben. Und selbst in solchen Fällen bleibt noch das Bedenken, daß das Auge des Kindes durch das Sehen vieler von Menschenhänden hergestellter Gegenstände, wie Hütten, Häuser, Möbel, Werkzeuge usf., in ganz bestimmten Richtungen geschult wird. Es kommt also keineswegs einfach auf die Sammlung einer großen Masse von Kinderzeichnungen aus den verschiedensten Völkern und Volkskreisen an, sondern auf die peinlich sorgfältige und kritische Auswahl ganz bestimmter beweiskräftiger Fälle. Selbstverständlich sollten auch nur Zeichnungen verwertet werden, die unter den Augen eines absolut zuverlässigen Beobachters entstanden sind. Die bisherigen Veröffentlichungen genügen diesen Anforderungen größtenteils nicht. Ich habe daher zurzeit noch auf eine Verwertung dieses dritten Wegs für die Aufklärung der Kunstentwicklung verzichten müssen.

---

1) Ähnliche Bedenken bei W. Wundt, Völkerpsychologie Bd. 3, 2. Aufl., Leipzig 1908, S. 139 ff. und bei Verworn, z. B. Zeitschr. f. Ethnol. 1906, Bd. 38, S. 611.

2) Eher ist innerhalb gewisser Grenzen ein Vergleich der Kinderkunst mit den frühen Stadien der bereits vorgeschrittenen Kunst (Lorenzetti, Giotto) in manchen Punkten möglich. Vgl. F. Rosen, Zeitschr. f. angew. Psychologie 1908, Bd. 1, S. 93 (auch in Sammlung H. Grosser u. W. Stern, Leipzig 1913, Heft 4).



3. Vorlesung.

Die Aufgaben der Ästhetik. Einteilung des Ästhetischen und der Künste.

Wir haben in den beiden ersten Vorlesungen eine vorläufige Abgrenzung des Ästhetischen vorgenommen und die ersten Entwicklungsstufen der menschlichen Kunst kennen gelernt. Heute müssen wir vor allem die Aufgaben der Ästhetik scharf formulieren und die ästhetischen Objekte einteilen, um dann die Hauptmethoden erörtern zu können, die uns zur Lösung dieser Aufgaben zu Gebote stehen.

Die Gesamtaufgabe der Ästhetik ist die wissenschaftliche Untersuchung des ästhetischen Erlebnisses im weitesten Sinn. Eine natürliche Gliederung dieser Gesamtaufgabe ergibt sich aus folgender Überlegung. Im ästhetischen Erlebnis lassen sich der ästhetische „Gegenstand" — das ästhetische „Objekt", der ästhetische „Reiz" — und die von ihm ausgelösten psychischen Prozesse der Empfindung, der Vorstellung — im weitesten Sinn[1] — und des Gefühls unterscheiden. Willensvorgänge haben, wie wir in der ersten Vorlesung festgestellt haben, mit dem ästhetischen Erlebnis nichts zu tun. Damit ergibt sich also zunächst eine vierfache Aufgabe der Ästhetik: Untersuchung der ästhetischen Reize, der ästhetischen Empfindungen, der ästhetischen Vorstellungen und der resultierenden ästhetischen Gefühle. Reiz, Empfindung und Vorstellung sind die ursächlichen Momente, das ästhetische Gefühl ist die spezifische Endwirkung, das ästhetische Ergebnis. Der Reiz ist das objektive ästhetische Moment, Empfindung und Vorstellung sind die subjektiven Momente. Daß die Empfindung ein unerläßliches Zwischenglied zwischen dem Reiz und dem ästhetischen Gefühl darstellt, erscheint, obwohl wir später einzelne Ausnahmen kennen lernen werden[2], selbstverständlich. Wir werden uns aber bald überzeugen, daß auch Vorstellungsprozesse

1) Wir lassen also z. B. auch noch offen, daß sich unter diesen Vorstellungsprozessen auch Seelentätigkeiten finden könnten, die man von der Ideenassoziation oft vollständig abtrennt, wie z. B. die ästhetische Apperzeption von Lipps u. dgl.

2) Vorgreifend erinnere ich Sie daran, daß bei dem schaffenden Künstler Reiz und Empfindung zunächst ganz fehlen und der ganze Prozeß mit der Vorstellung einsetzt.



— immer im weitesten Sinn — sehr oft sich mitwirkend in das ästhetische Erlebnis einschieben. Um vorläufig nur ganz grobe Beispiele anzuführen, erinnere ich Sie daran, daß die zahlreichen Empfindungen, die wir im Theater bei der Aufführung eines Dramas erleben, den größten Teil ihrer ästhetischen Wirkung den angeknüpften Vorstellungen, dem Verständnis der Situationen, Personen, Worte usf. verdanken, und daß ganz ebenso auch ein historisches Gemälde erst auf dem Umweg über Vorstellungen zu seiner vollen Wirkung gelangt. Die Empfindungen bezeichnen wir mit Fechner[1] als den direkten oder sensoriellen, die Vorstellungen als den indirekten oder assoziativen Faktor. Bei der Musik spielt in der Regel der direkte Faktor die Hauptrolle, er ist, wie wir auch sagen wollen, im Maximum; umgekehrt ist bei einem Dichtwerk, insbesondere bei einem prosaischen, der indirekte Faktor durchaus im Übergewicht und der direkte im Minimum. Von diesen Unterschieden sehen wir jedoch vorläufig ab und wenden vorläufig die Zerlegung in die beiden Faktoren nur auf unsere Einteilung an. Wir können dann unsere Vierteilung auch folgendermaßen formulieren:

1. Ästhetik der Reize,
2. Ästhetik des Empfindungsfaktors,
3. Ästhetik des assoziativen Faktors,
4. Ästhetik des resultierenden Gefühls.

Wir wollen jedoch aus praktischen Gründen — um Wiederholungen zu vermeiden — diese Gliederung noch etwas abändern. Wir berücksichtigen nämlich, daß die ästhetischen Empfindungen und Vorstellungen letzten Endes ihren ästhetischen Charakter den Reizen verdanken: das ästhetische Objekt, d. h. eben der ästhetische Reiz muß eine bestimmte Beschaffenheit haben, um ästhetisch wirksame Empfindungen und Vorstellungen hervorzurufen oder auszulösen. Wir können daher unsere Untersuchung vereinfachen, indem wir die erste Aufgabe teils mit der zweiten, teils mit der dritten vereinigen. Wir untersuchen also

erstens: welche Empfindungen wirken ästhetisch und auf welchen Reizeigenschaften beruht ihre ästhetische Wirkung, oder — anders ausgedrückt — wie müssen die Reize beschaffen sein, um ästhetische Empfindungen hervorzurufen? und

zweitens: welche Vorstellungen wirken ästhetisch und auf welchen Reizeigenschaften beruht ihre ästhetische Wirkung?

---

1) Vorschule der Ästhetik, 1. Teil, Leipzig 1876, 2. Aufl. 1897, S. 86 und 157. Andeutungen finden sich schon bei Lotze, Über den Begriff der Schönheit, Göttingen 1845 (Kleine Schriften, Bd. 1, Leipzig 1885, S. 291 ff.) und Über Bedingungen der Kunstschönheit, Göttingen 1847 (Kleine Schriften, Bd. 2, 1886, S. 205 ff., namentlich 214 ff.).

Die letzte — nunmehr also dritte — Aufgabe bleibt dieselbe wie bei der ursprünglich ins Auge gefaßten Gliederung: Untersuchung des resultierenden — „finalen" — ästhetischen Gefühls. Dabei halten wir fest, daß es sich nicht etwa um die Untersuchung dreier scharf getrennter, sich ablösender Prozesse handelt, sondern erkennen von vornherein an, daß Empfindungen, Vorstellungen und Gefühle sich in komplizierter Weise überlagern und verschmelzen.

Sie sehen, daß bei dieser abgeänderten Einteilung der erste und der zweite Teil der Ästhetik sich sowohl mit objektiven wie mit subjektiven Bedingungen des ästhetischen Erlebnisses beschäftigt. Wir untersuchen einerseits die Einwirkungen des objektiven Reizes und andrerseits die empfindende und vorstellende Mitwirkung des den Reiz aufnehmenden Subjektes des ästhetischen Erlebnisses. Im Bereich der Empfindungen wird diese Mitwirkung keinen spezifisch ästhetischen Charakter haben: der reine Empfindungsakt des Sehens und Hörens usf. ist bei dem ästhetischen Erlebnis kein wesentlich andrer als bei dem nichtästhetischen. Dagegen ist im Bereich des Vorstellens die Mitwirkung zum großen Teil eine ganz spezifische: die ästhetischen assoziativen Prozesse tragen sehr oft einen eigenartigen Charakter, den wir bei dem nichtästhetischen Vorstellen gar nicht oder wenigstens viel seltener antreffen.

Und noch in einer weiteren Beziehung bedarf unsere ursprüngliche Einteilung der ästhetischen Aufgaben einer Berichtigung oder vielmehr Ergänzung. Wir haben bis jetzt lediglich das ästhetische Erlebnis des aufnehmenden, rezeptiv tätigen Menschen berücksichtigt. Wir werden in einem weiteren besonderen Abschnitt auch die produktive ästhetische Tätigkeit, die ästhetische Produktion des Dichters, Komponisten, Malers usf. zu untersuchen haben. Von einem absolut reinen theoretischen Standpunkt könnte man ja sagen: ich will nur das Ästhetische selbst untersuchen; wie es entsteht, ist mir gleichgültig. Bei einem solchen Verfahren würden wir jedoch nicht nur einen wichtigen Tatbestand ohne ausreichenden Grund aus dem Untersuchungsgebiet der Ästhetik ausschalten, sondern uns auch eines wichtigen Hilfsmittels zur Erforschung des Ästhetischen berauben. Eines wollen wir allerdings schon jetzt festhalten. So interessant und lehrreich es auch für uns sein wird, die Entstehung eines Kunstwerks zu verfolgen, müssen wir doch daran festhalten, daß das Kunstwerk, wie es fertig von uns genossen wird, nicht etwa lediglich nach seiner Entstehung, also z. B. nach den bewußten oder unbewußten Intentionen des Künstlers, ästhetisch beurteilt werden darf. Nachdem es der Künstler vollendet hat, führt es ein selbständiges Dasein. Es kann Wirkungen ausüben, an die der Künstler nie gedacht hat. Wir werden also die Ergebnisse einer solchen Unter-

suchung der ästhetischen Produktion nur mit Vorbehalt verwerten können.

Wir gelangen auf Grund der Erwägungen, die wir jetzt angestellt haben, zu folgender endgültiger Einteilung der allgemeinen Ästhetik:

1. Ästhetik der Empfindungen,
2. Ästhetik der Vorstellungen,
3. Ästhetik des resultierenden Gefühls,

und anhangsweise

4. Ästhetik des Kunstschaffens.

Neben dieser allgemeinen Ästhetik erkennen wir eine spezielle Ästhetik an, die das Ästhetische auf Spezialgebieten untersucht. Von solchen Spezialgebieten kommen zunächst zwei in Frage: das Gebiet des Ästhetischen in der Natur und das Gebiet des Ästhetischen in der Kunst. Das Kunstästhetische wird geschaffen um des ästhetischen Zwecks willen, das Naturästhetische entsteht oder existiert ohne solchen Zweck.[1] Das Kunstästhetische können wir wieder nach den verschiedenen Künsten einteilen, und auch für das Naturästhetische werden sich analoge Einteilungen ergeben. Bei allen diesen Spezialuntersuchungen wird es sich um die Frage handeln: welche besondere Gestalt oder Form nehmen die von der allgemeinen Ästhetik festgestellten Gesetze an, wenn sie auf das Natur-Ästhetische oder diese oder jene Kunst angewendet werden. Wir werden selbstverständlich auch schon im allgemeinen Teil, also bei der Entwicklung der allgemeinen Ästhetik allenthalben spezielle Natur- und Kunstschönheiten heranziehen, dies wird aber immer nur im Hinblick auf ihren Gehalt an allgemeiner ästhetischer Gesetzmäßigkeit geschehen, während wir im speziellen Teil letztere voraussetzen und durch spezielle Gesetze ergänzen.

Die enge Beziehung, die wir eben zwischen der allgemeinen und der speziellen Ästhetik festgestellt haben, nötigt mich nun auch, schon bevor wir mit der allgemeinen Ästhetik beginnen, eine **Einteilung** des Natur- und des Kunstästhetischen vorzunehmen, die uns bei allen folgenden Untersuchungen gestattet, unser ganzes Gebiet geordnet zu überschauen. Sie werden sehr bald erkennen, daß dies Problem der Einteilung des Ästhetischen und speziell der Künste kaum weniger wichtig und zugleich kaum weniger schwierig ist als das noch berühmtere Problem der Einteilung der Wissenschaften.

Um eine sichere Grundlage für die gesuchte Einteilung zu finden, müssen wir den Gesamtprozeß des ästhetischen Erlebnisses

---

1) Das Wort „Natur“ wird hier also nicht etwa im Sinne von Materie gebraucht.



noch etwas genauer als bisher zerlegen. Wir hatten bisher immer nur von Reiz, Empfindung, angeknüpften Vorstellungen und resultierendem ästhetischen Gefühl gesprochen. Ich bitte Sie jetzt zu erwägen, daß der auslösende Reiz und dementsprechend auch die ausgelöste Empfindung bald objektiven Charakter im engeren Sinn, bald verbalen Charakter haben. Das Matterhorn, das ich in Wirklichkeit oder im Bilde — gezeichnet oder gemalt — sehe, ist ein Objekt im engeren Sinn, es hat objektiven Charakter s. str.; das Wort „Matterhorn", das ich höre oder lese, ist im weiteren Sinn selbstverständlich auch ein Objekt, es unterscheidet sich aber von dem „Ding" oder „Bild" Matterhorn ganz wesentlich, insofern es als Wort, d. h. als Klangbild oder Schriftbild keine oder nur eine untergeordnete Rolle im ästhetischen Erlebnis spielt und erst vermöge der angeknüpften Vorstellung „Matterhorn" — der Bedeutungsvorstellung — ästhetisch wirksam wird. Auch ein Gemälde des Matterhorns ist nicht das wirkliche Matterhorn, es stellt das Matterhorn nur dar, aber es hat Ähnlichkeit mit dem wirklichen, d. h. von mir gesehenen Matterhorn und behält insofern, wie wir kurz sagen, objektiven oder „materialen" Charakter. Das Wort „Matterhorn" hat dagegen mit dem wirklichen Matterhorn überhaupt keine Ähnlichkeit; es ist ein bloßes Zeichen, das gewissermaßen willkürlich gewählt ist. Auf die tiefere erkenntnistheoretische Erörterung dieses Gegensatzes haben wir hier nicht einzugehen. Es genügt für uns hier, die Tatsache des Unterschieds zwischen objektiven Reizen bzw. Empfindungen und verbalen Reizen bzw. Empfindungen festzustellen. Während das ästhetische Erlebnis einer Symphonie oder eines Gemäldes durch die Formel $E_{obj}\ V_{ass} \rightarrow a$ ausgedrückt werden kann, wobei E_{obj} die Objektempfindung der Töne bzw. des Bildes, V_{ass} die Gesamtheit der assoziierten Vorstellungsprozesse und a das resultierende ästhetische Gefühl bezeichnet, müssen wir das ästhetische Erlebnis eines Gedichtes durch $E_{verb}\ V_{ass} \rightarrow a$ symbolisch darstellen[1], wobei E_{verb} die Gehörsempfindung der Worte bzw., wenn das Gedicht gelesen wird, die Gesichtsempfindung der Worte des Gedichts bezeichnet.

Nach dieser Vorbemerkung können wir unmittelbar zur Einteilung des Ästhetischen schreiten und wählen für unsere Hauptein-

1) Die physiologische Psychologie lehrt, daß sich zwischen die Gehörsempfindung des Worts E_{verb} und die angeknüpften inhaltlichen Vorstellungen noch ein Wortklangbild V_{verb} einschiebt. Auf dieses werden wir erst im speziellen Teil gelegentlich eingehen. Ebenso wissen wir, daß bei dem Lesen eines Gedichts die Gesichtsempfindung des Worts erst eine optische Wortvorstellung, dann ein Wortklangbild und dann erst die zugehörige inhaltliche Vorstellung weckt, daß sich also noch zwei Verbalvorstellungen nach E_{verb} einschieben. Auch dies ist für uns vorläufig ohne Bedeutung.

teilung als Einteilungsprinzip die Verschiedenheit des auslösenden Reizes bzw. der Empfindung, insofern diese Empfindung entweder objektiv oder verbal in dem eben besprochenen Sinn ist und im ersteren Fall diesem oder jenem Sinnesgebiet angehören kann. Als Sinnesgebiete kommen, wie wir im einzelnen noch nachzuweisen haben werden, im wesentlichen nur das optische, kinästhetische und akustische in Betracht. Wir gelangen daher, wenn wir das Naturästhetische vorläufig weglassen, zu folgender Einteilung:

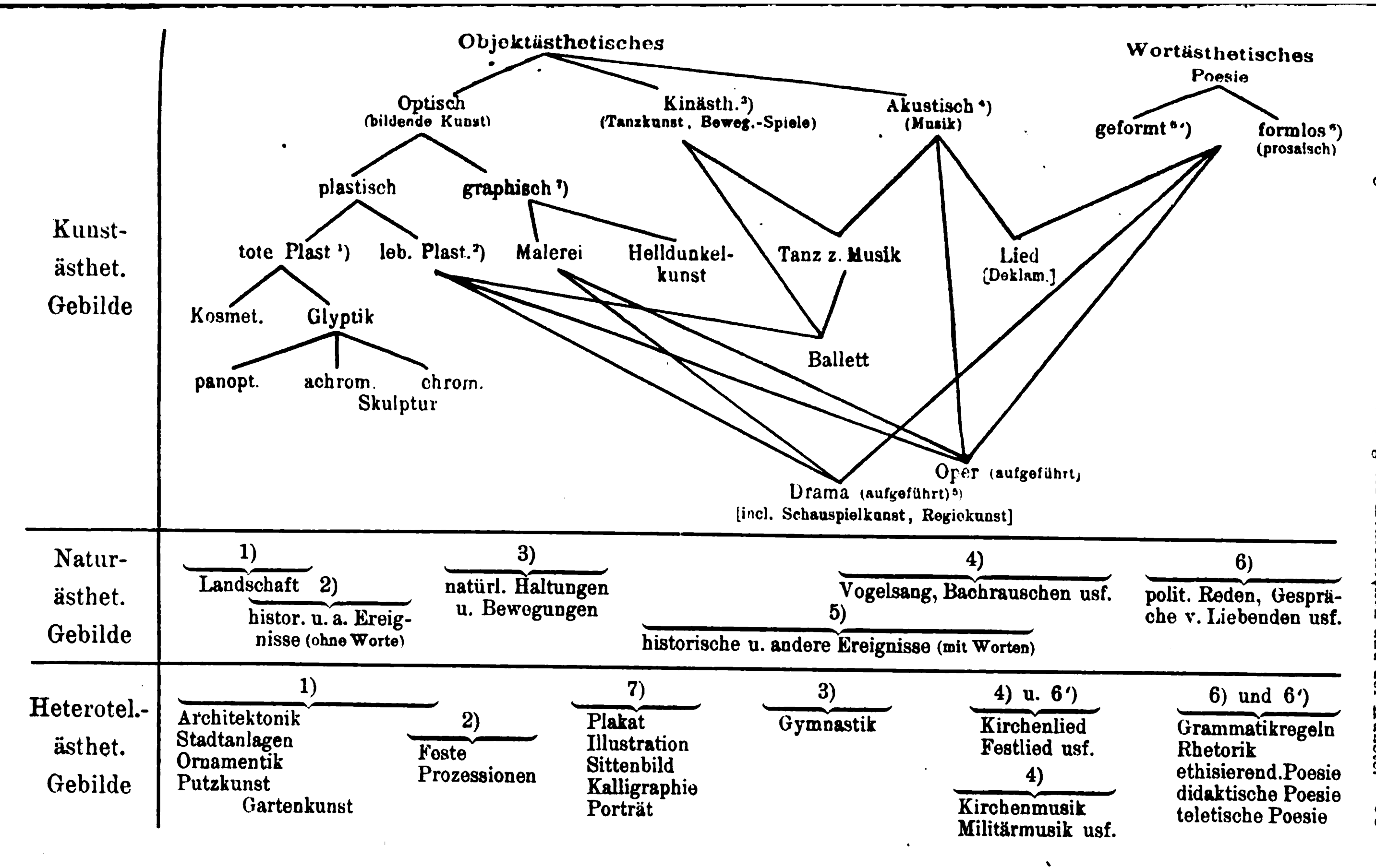
a) objektive Künste: α) optische,
β) kinästhetische und statische[1],
γ) akustische;
b) verbale Künste (Wortkünste).

Als Paradigma einer optischen Kunst nenne ich Ihnen einstweilen die Malerei, als Paradigma einer kinästhetischen die Tanzkunst, als Paradigma einer akustischen die Musik, als Paradigma einer verbalen die Poesie.

Es wird sich bald zeigen, daß dieselbe Einteilung ganz analog auch für das Naturästhetische durchgeführt werden kann, und aus den Überschriften in der ersten Kolumne der Einteilungstafel, die ich Ihnen hier zeige, erkennen Sie, daß für jede der vier Klassen des Kunstästhetischen auch eine Klasse des Naturästhetischen existiert.

Sie bemerken hier auch, daß auf die beiden horizontalen Hauptreihen „kunstästhetische Gebilde“ und „naturästhetische Gebilde“ noch eine dritte mit dem vorgesetzten Titel „heterotelische ästhetische Gebilde“ folgt. Wie Sie in der ersten Vorlesung gehört haben, kombiniert sich das Naturästhetische und vor allem das Kunstästhetische sehr oft mit dem Guten, Wahren oder Nützlichen. Diese Kombinationen haben wir als „heterotelisch“ bezeichnet (S. 35). Die Lehrdichtung, fast die gesamte Architektonik und das sog. Kunstgewerbe gehört z. B. hierher. Solche heterotelische Kunstwerke und Naturgebilde darf die Ästhetik selbstverständlich nicht gänzlich ignorieren, da sie bei der geschichtlichen Entwicklung der Kunst eine wichtige Rolle spielen. Die Zahlen weisen auf Zusammengehöriges hin. Ferner beachten Sie vielleicht schon jetzt, daß auf unserer Tafel vielfache Verbindungslinien zwischen den Rubriken für die einzelnen

1) Unter kinästhetischen oder arthrischen Empfindungen versteht man die Empfindungen der Lage und Bewegung unserer Körperteile (Arme, Beine usf.), wie sie unabhängig von Gesichts- und Berührungsempfindungen in Gelenken, Muskeln und Sehnen hervorgerufen werden. Vgl. Leitf. d. physiol. Psychol., 11. Aufl., Jena 1920, S. 101 ff. Unter statischen Empfindungen verstehen wir die Lage- und Bewegungsempfindungen unseres Kopfes (Vestibularempfindungen) und damit auch unseres Gesamtkörpers. Neuere Untersuchungen von Garten haben übrigens gezeigt, daß für die Erkennung der Lage und der Bewegungen des letzteren auch kinästhetische und tiefe Druck-empfindungen von wesentlicher Bedeutung sind.


Kunst-
ästhet.
Gebilde
Objektästhetisches
Optisch
(bildende Kunst)
Kinästh.³)
(Tanzkunst, Beweg.-Spiele)
Akustisch ⁴)
(Musik)
Wortästhetisches
Poesie
geformt ⁶′)
formlos ⁶)
(prosaisch)
plastisch
graphisch ⁷)
tote Plast ¹)
leb. Plast.²)
Malerei
Helldunkel-
kunst
Tanz z. Musik
Lied
[Deklam.]
Kosmet.
Glyptik
panopt.
achrom.
chrom.
Skulptur
Ballett
Oper (aufgeführt)
Drama (aufgeführt)⁵)
[incl. Schauspielkunst, Regiekunst]
Natur-
ästhet.
Gebilde
1)
Landschaft
2)
histor. u. a. Ereig-
nisse (ohne Worte)
3)
natürl. Haltungen
u. Bewegungen
4)
Vogelsang, Bachrauschen usf.
5)
historische u. andere Ereignisse (mit Worten)
6)
polit. Reden, Gesprä-
che v. Liebenden usf.
Heterotel.-
ästhet.
Gebilde
1)
Architektonik
Stadtanlagen
Ornamentik
Putzkunst
Gartenkunst
2)
Feste
Prozessionen
7)
Plakat
Illustration
Sittenbild
Kalligraphie
Porträt
3)
Gymnastik
4) u. 6′)
Kirchenlied
Festlied usf.
4)
Kirchenmusik
Militärmusik usf.
6) und 6′)
Grammatikregeln
Rhetorik
ethisierend.Poesie
didaktische Poesie
teletische Poesie

Sinnesgebiete gezogen sind. Dies hängt damit zusammen, daß bei vielen ästhetischen Gebilden mehrere Sinnesgebiete zusammenwirken. Wir wollen solche Gebilde als „gemischte“ bezeichnen und demgemäß z. B. von „Mischkünsten“, „Mischkunstwerken“ usf. sprechen.

Indem wir uns die Betrachtung anderer Einteilungen für später vorbehalten und auch die Berücksichtigung anderer Sinnesgebiete — Berührungs-, Geschmacks-, Geruchsempfindungen — vorerst noch aufschieben, wenden wir uns direkt zur Besprechung des **optischen** Ästhetischen in Kunst, Natur und Zweckkunst.

Das optische Ästhetische in der Kunst tritt uns in zwei Formen entgegen: plastisch oder graphisch. Dementsprechend unterscheiden wir zwischen plastischer Kunst oder Plastik und graphischer Kunst oder Graphik oder Flächenkunst. Zur letzteren gehört die Malerei und die Schwarz-Weiß-Kunst im weitesten Sinne. Plastik und Graphik fassen wir oft auch als „bildende“ Kunst zusammen. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden liegt darin, daß die Graphik flächenhaft darstellt, also von der Tiefendimension des Wirklichen abstrahiert, d. h. entweder ganz auf sie verzichtet — z. B. bei manchen Linienornamenten — oder wenigstens sich darauf beschränkt, durch bestimmte Mittel wie Perspektive den Eindruck des Körperlichen vorzutäuschen. In diesem Sinn kann man die Graphik, da sie von der dritten Dimension abstrahiert, zunächst abstrakter als die Plastik nennen, wir werden aber bald sehen, daß die Plastik sehr oft andere Abstraktionen vornimmt, die ihr einen ebenso abstrakten Charakter geben können, wie ihn beispielsweise die Malerei hat.

Die Plastik ist entweder lebende oder tote Plastik. Die lebende Plastik ist eine seltene und meistens stiefmütterlich behandelte Kunst. Sie ist heute fast nur durch die sog. lebenden Bilder vertreten. Ich erinnere Sie z. B. an lebende Bilder, die Christi Geburt u. dgl. darstellen, und an die Schaubietungen im Sinn der modernen „Schönheitskultur“, bei denen freilich oft genug eine widerliche Beimischung sexueller Reizung die ästhetischen Wirkungen ganz übertönt. Die Tatsache, daß zurzeit solche Darstellungen sich meistens auf die Wiedergabe berühmter Gemälde beschränken, darf uns nicht zu der Annahme verleiten, daß die „Bioplastik“ durchaus von der Malerei abhängig wäre. Ich kann mir sehr wohl denken, daß ein großer Künstler gelegentlich auch ganz unabhängig von der Malerei, aus seiner freien Phantasie heraus ein lebendes Bild von großer ästhetischer Wirkung aufstellt. Die Ursachen der Vernachlässigung der Bioplastik liegen auf der Hand: der Künstler will Dauerndes schaffen, das lebende Bild ist seiner Natur nach vergänglich; um es vor dem Untergang und dem Vergessen zu schützen, muß doch schließ-

lich die tote Plastik oder eine graphische Kunst zu Hilfe gerufen werden, indem wir z. B. das lebende Bild in einem Gemälde oder in einer Zeichnung oder einer Photographie fixieren. Andrerseits wollen wir nicht übersehen, daß die lebende Plastik vor der toten — auch abgesehen von der größeren Annäherung an die Wirklichkeit[1] — wenigstens einen großen Vorzug hat: sie vermag auch Sukzessives darzustellen. Die tote Plastik und, wie wir bald sehen werden, auch die Graphik kann das Sukzessive nur darstellen, indem sie aus der an sich fast immer stetigen Sukzession der Wirklichkeit einzelne Momente herausgreift. Die lebende Plastik kann die Stetigkeit der Sukzession so festhalten, wie sie für das wirkliche Geschehen charakteristisch ist: die Personen der lebenden Bilder können sich bewegen, umgruppieren usf. Die Seltenheit solcher lebender Sukzessivplastik ändert nichts an der theoretisch interessanten Tatsache ihrer Existenzmöglichkeit und ihrer ästhetischen Existenzberechtigung.

Mit dieser Feststellung, daß die Bioplastik nicht nur Situationen und herausgegriffene Momente einer Handlung, sondern auch Handlungen darstellen kann, ist zugleich auf die Existenz einer dramatischen Bioplastik hingewiesen. In der Tat ist uns diese als Pantomime durchaus geläufig. In der primitiven Kunst spielt sie eine große Rolle. Auch im Altertum fehlte sie nicht, und wir werden später ihre Beziehung zum Mimos und zum Mimodrama, soweit sie ästhetisch interessant ist, zu besprechen haben. Welche Rolle sie auch heute noch in der Volkskunst, vor allem bei romanischen Völkern spielt, ist Ihnen bekannt. Wenn ihre Entwicklung gegenüber derjenigen des Dramas mehr und mehr zurückgetreten ist, so hat dies seinen natürlichen Grund darin, daß die Handlungen des wirklichen Lebens durchweg von Worten begleitet sind und uns oft erst durch Worte verständlich werden; dramatische Gegenstände sind daher im allgemeinen nur für die Wortkünste — in der von uns festgelegten Bedeutung — geeignet; nur ausnahmsweise, bei relativ leicht verständlichen, geläufigen Handlungen, sind sie auch einer rein optischen Kunst, wie z. B. der Kinematographik, zugänglich.

Damit erhalten wir zugleich einen vorläufigen Hinweis auf die Beteiligung der lebenden Plastik an einer Mischkunst, die uns später besonders eingehend beschäftigen muß (vgl. S. 94), an der Dramatik im Sinn des aufgeführten Dramas. Die mimische Kunst des Schauspielers und die Regiekunst des Regisseurs ist nichts anderes als eine solche dramatische lebende Plastik, die sich mit der Poesie zu einer ästhetischen Mischwirkung vereinigt. Mag dabei auch der Anteil

1) Ob eine solche maximale Annäherung immer ein Vorteil für die ästhetische Wirkung ist, werden wir später eingehend erörtern.

des Schauspielers und erst recht derjenige des Regisseurs vom theoretischen Standpunkt aus als lediglich exekutiv und daher sekundär und untergeordnet betrachtet werden, ästhetisch gleichgültig ist er keinesfalls.

Bevor wir uns zur toten Plastik, der Plastik im engeren Sinne wenden, sei noch festgestellt, daß die lebende Plastik fast niemals ohne die tote Plastik auskommt: die lebenden Bilder haben einen Hintergrund, der tot ist. Außerdem wollen wir ausdrücklich hervorheben, daß das Ästhetische der Bioplastik dem Naturästhetischen besonders nahesteht, da es die lebenden Menschen unmittelbar als Material verwendet.

Die tote Plastik zerfällt in Glyptik und Kosmetik: die erstere bildet ihre Kunstwerke vollständig aus totem Material, die letztere beschränkt sich auf die Ausschmückung von Naturgebilden, vor allem des Menschen, und zwar meistens des lebenden, seltener der Leiche. Die Glyptik entspricht dem, was wir auch schlechthin als Skulptur bezeichnen. Als Beispiel der Kosmetik oder Schmückkunst (vgl. S. 47) nenne ich Ihnen vorläufig die Toilettenkunst im weitesten Sinne und die Kunst des Tätowierens.[1] Wir werden uns allerdings später überzeugen, daß bei der ersteren sehr oft heterotelische Momente beteiligt sind.

Was die Glyptik betrifft, so wollen wir ihre weitere Einteilung darauf gründen, daß sie die Natur mehr oder weniger vollständig wiedergibt. Am vollständigsten ist die Wiedergabe bei den panoptischen Kunstwerken, insofern hier prinzipiell die Wirklichkeit ohne jede Weglassung nachgeahmt wird. Wir haben dabei nicht oder wenigstens nicht an erster Stelle an die gewöhnlich auf Sensation und nicht auf ästhetischen Genuß berechneten Schaustellungen der Panoptika, sondern beispielsweise etwa an die Sammlung von Weihnachtskrippen im bayrischen Nationalmuseum in München zu denken. Viel häufiger sind glyptische Kunstwerke, bei welchen irgendeine Abstraktion stattgefunden hat, d. h. irgendein Teilmoment, das der Wirklichkeit zukommt, weggelassen worden ist. Diese Abstraktion kann vor allem den Hintergrund betreffen. Die meisten Statuen, auch die farbigen, sind in diesem Sinn bereits abstrakt: sie sind gewissermaßen der Wirklichkeit entrückt, indem sie von ihrem natürlichen Hintergrund losgelöst sind und auf dem ganz indifferenten, unzugehörigen Hintergrund z. B. einer Straße oder eines Platzes erscheinen. Für die spezielle Ästhetik der Skulptur ist dies von größter

1) Die Bezeichnung „Ornamentik“ an Stelle von „Kosmetik“ empfiehlt sich nicht, da wir diese Bezeichnung bereits für einen bestimmten Teil der Glyptik verwenden.



Bedeutung. Zwischen den Statuen ganz ohne Hintergrund und den Statuen mit Hintergrund kommen übrigens mancherlei Übergänge vor; vergleichen Sie z. B. Klingers Beethoven in Leipzig mit Haehnels Beethoven in Bonn!

Eine weitere Abstraktion, die sich bald mit der ersten vereinigt, bald auch isoliert auftritt, bezieht sich auf die Farbe. Wenn wir später die große ästhetische Bedeutung solcher Abstraktionen besprechen, werden wir gerade die Abstraktion der Skulptur von der Farbe besonders eingehend berücksichtigen. Diese Abstraktion ist schon uralt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die kleinen uns erhaltenen Statuetten der jüngeren paläolithischen Zeit größtenteils entweder überhaupt nicht oder nur mit einer Farbe bemalt waren. Diese primitive Abstraktion beruhte offenbar nicht auf ästhetischen Gesichtspunkten, sondern auf der Schwierigkeit einer naturgetreuen Bemalung. Die Weiterentwicklung vollzog sich dann Hand in Hand mit der wachsenden technischen Fertigkeit zuerst lange Zeit wahrscheinlich im Sinn einer Einschränkung der Abstraktion, d. h. einer zunehmenden Annäherung an die Natur. Man deutete durch entsprechende Bemalung wenigstens die Farbe der Augenbrauen, der Augen, der Haare, der Wangen usf. an. Auch die klassische griechische Plastik stand, wie wir schon lange wissen[1], noch im wesentlichen auf polychromem Standpunkt; nur aus technischen und wohl auch ästhetischen Gründen schränkte man hier und da — so namentlich bei Erzstatuen — die Bemalung ein oder wich in der Wahl der Farben von der Natur ab. Das Mittelalter hielt an der überlieferten Polychromie noch sehr oft fest, wie zahllose hölzerne Altarschreine, Kruzifixe usf. dartun. Erst die Renaissance wandte sich von der Bemalung der Statuen ab. Einerseits hing dies mit dem Wiederaufkommen der Marmor- und Erzskulptur neben der Holz- und Tonskulptur zusammen — Marmor und namentlich Erz sind für die Bemalung weniger günstig —, andrerseits aber auch wohl mit der falschen Annahme, daß die Statuen der Alten unbemalt gewesen wären — tatsächlich war die Bemalung der ausgegrabenen antiken Statuen nur allmählich durch die Einflüsse der Witterung zugrunde gegangen —; außerdem mögen vielleicht auch schon ästhetische Momente eine Rolle gespielt haben. Jedenfalls überwiegt seitdem die achrome Glyptik. Nur äußerst langsam und in sehr beschränktem Umfang hat im Lauf der letzten Jahrzehnte die Polychromie einiges Terrain zurückerobert. Daß sie großer ästhetischer Wirkungen fähig ist, beweisen Statuen wie die Kassandra Max Klingers und viele andere.

1) Vgl. Gottfr. Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona 1834 (Kl. Schriften, Berl. Stuttg. 1884, S. 215).

Eine dritte Abstraktion, die wir schon jetzt an ihre richtige Stelle verweisen müssen, wird uns von der Reliefkunst dargeboten. Hier wird die dritte Dimension gewissermaßen zur Hälfte geopfert, indem nur die dem Beschauer zugekehrte Seite des Kunstwerks stereometrisch entwickelt ist. Es liegt also ein Übergang zur Flächenkunst vor. Die ästhetische Bedeutung dieser partiellen Abstraktion von der dritten Dimension soll uns später beschäftigen. Einstweilen heben wir nur hervor, daß die allseitige Betrachtungsmöglichkeit, welche für die Wirklichkeit und die Statuenkunst charakteristisch ist, damit wesentlich eingeengt wird.

Im Gegensatz zu der lebenden Plastik scheint, wie ich Ihnen bereits sagte, die tote Plastik und speziell die Glyptik unfähig, auch Sukzessives darzustellen. Absolut ist diese Unfähigkeit nicht. Der Bildhauer kann aus einem Ereignis eine kleinere oder größere Zahl sukzessiver Momente herausgreifen und jedes einzelne durch ein Skulpturwerk darstellen. Der Beschauer hat dann die Lücken zwischen den einzelnen Skulpturwerken durch seine Phantasie zu einem stetigen Vorgang zu ergänzen. Insbesondere erscheint eine Folge von Reliefs sehr wohl zu diesem Zweck geeignet. Im allgemeinen aber ist anzuerkennen, daß die Glyptik im Simultanen ein natürlicheres Feld ihrer Betätigung findet und sich daher meistens auch auf die Darstellung des Simultanen, also eines einzelnen Momentes beschränkt hat. Vergessen Sie aber nicht, daß ein solches Moment doch sehr oft eine ganze Handlung „repräsentiert“: unsere Phantasie ergänzt die vorausgegangenen und nicht selten auch die nachfolgenden Phasen oder Momente der Handlung hinzu. Der Westgiebel des Olympiatempels und die Niobegruppe der Uffizien geben hierfür ein ausgezeichnetes Beispiel.

Viel einfacher als die Glyptik verhält sich der zweite Zweig der toten Plastik, die Kosmetik oder Schmückkunst. Sie schafft nicht — wie die Glyptik — etwas Neues, sondern gestaltet Gegebenes, um eine ästhetische Wirkung zu erzielen oder eine schon vorhandene ästhetische Wirkung zu steigern, in ästhetischem Sinne um. Insofern sie meistens lebendes Material, speziell lebende Menschen[1] verwendet, nähert sie sich der lebenden Plastik; ein Unterschied bleibt aber insofern noch immer bestehen, als im bioplastischen Kunstwerk, z. B. im lebenden Bild die Beteiligten andere Personen darstellen, während in der Kosmetik, z. B. bei der Herstellung eines Halsschmucks, der Geschmückte seine Persönlichkeit behält. Einen in manchen Beziehungen interessanten Übergang bilden die Maskenkostüme u. dgl.

1) Ausnahmsweise Tiere, z. B. Opfertiere, heilige Tiere (Apis), Haustiere, (Schoßhunde) usf.



In der Regel handelt es sich bei der Kosmetik um die Anbringung von irgendwelchen Zieraten, indes doch nicht immer; die Frisur der Haare, wenn sie ohne jede Anbringung von Zieraten — Bändern, Kämmen usf. — erfolgt, die für unser Gefühl unästhetische Deformation der Füße bei den Japanerinnen, die Deformation der Büste durch Korsette[1], die Verzerrungen der Lippen bei primitiven Völkern und viele andere ähnliche Abänderungen gehören gleichfalls hierher.

Zuweilen finden wir Übergänge zwischen Glyptik und Kosmetik. Ein Schmuckkreuz, eine Brosche usf. sind kosmetische Kunstwerke, soweit sie nur als Schmuck eines menschlichen Körpers ästhetisch wirksam sind. Soweit sie aber auch, ohne von einem Menschen getragen zu werden, vermöge ihrer Form oder ihrer Farben, beispielsweise auch vermöge Figurenreliefs, die auf ihnen angebracht sind, ästhetisch wirken, ragen sie in das Gebiet der Plastik hinein. Übergänge zwischen der Kosmetik und der Graphik bietet uns z. B. das Tätowieren. In primitiven Fällen besteht es in parallelen wag- und senkrechten einfarbigen Linien[2], bei vorgeschrittener Kultur in komplizierten mehrfarbigen Figuren.

Gegen die eben dargestellte Auffassung der Kosmetik könnten Sie geltend machen, daß es sich überhaupt um keine Kunst handle, da Kleidung, Hut u. dgl., die bei der Kosmetik in Betracht kommen, auch Nützlichkeitszwecken, z. B. zum Schutz gegen Kälte, dienen. Für Kleider und Hut ist dies unbedingt zuzugeben. Wir werden diesen Toilettengegenständen im engeren Sinn erst später bei dem kosmetischen Kunstgewerbe begegnen. Dagegen kommen bei Schmuckkreuzen, Broschen, Frisuren und vielen anderen kosmetischen Dingen bzw. Akten solche Nützlichkeitsmomente gar nicht in Frage; hier haben wir also ein volles Recht, von Kunstwerken — wenn auch relativ tiefstehenden — zu reden.

Sie werden nun vielleicht gerade hieran einen weiteren Einwand anknüpfen, der auf ein ähnliches Bedenken hinausläuft. Sie werden nämlich behaupten, daß auch bei Broschen, Frisuren usf. insofern ein Zweck vorliegt, als nämlich Trägerin bzw. Träger der Umgebung, vor allem dem anderen Geschlecht gefallen wollen, und daß nach unsrer eigenen Definition jeder Zweck mit dem Ästhetischen unverträglich ist. Da diesem Einwand prinzipielle Bedeutung zukommt, müssen wir kurz auf ihn eingehen. Unsere Lehre ging dahin, daß der ästhetische Genuß von Zweckerfüllungs- und Zweckvorstellungen unabhängig ist und sogar durch solche gestört wird.

1) Das Korsett selbst dient übrigens in der Regel nicht als Zierat.

2) Vgl. z. B. E. H. Man, Journ. anthrop. Inst. 1883, Bd. 12, S. 331ff. (Andamanesen).

Dies schließt aber nicht aus, daß derjenige, der ein Kunstwerk schafft oder zeigt, mit diesem Schaffen oder Zeigen sehr bestimmte Zwecke verbindet. Wir stellten ausdrücklich fest (S. 19), daß z. B. der Maler und der Bildhauer sehr oft bei dem Schaffen eines Bildwerkes auch die sehr bestimmte Zweckvorstellung, Geld zu verdienen oder Ruhm zu erwerben, hat. Indessen, mögen solche Zweckvorstellungen auch, wenn sie sich während der Tätigkeit zu intensiv und zu oft einstellen, nicht selten den ästhetischen Wert des Kunstwerkes beeinträchtigen, so steht doch fest, daß das so entstandene Kunstwerk trotzdem sehr oft bei dem Genießenden keinerlei Zweckerfüllungs- oder Zweckvorstellungen hervorruft und daher seine volle ästhetische Wirkung ausübt. Dasselbe gilt von dem Kunstaussteller, der mit der Ausstellung von Kunstwerken Geld verdienen will. Seine Zweckvorstellungen kommen für das Ästhetische des Kunstwerks gegenüber dem Beschauer nicht in Betracht. Genau ebenso verhält es sich nun mit den Produkten der Kosmetik. Mag die Trägerin der Brosche auch sexuelle Anlockung bezwecken, für den Beschauenden braucht dies nicht in Betracht zu kommen: er kann den Anblick der geschmückten Gestalt genießen, ohne daß er an die sexuellen Zwecke der Trägerin denkt oder eigene sexuelle Zweckvorstellungen anknüpft. Die Lehre von der Unabhängigkeit des Ästhetischen von Zweckerfüllungs- und Zweckvorstellungen bleibt also auch gegenüber den Tatsachen der Kosmetik unangetastet stehen.

Wir gehen nunmehr zur zweiten optischen Kunst, der **Graphik** oder Flächenkunst über. Sie haben gehört, daß wir sie in Malerei und Schwarzweißkunst einteilen. Die letztere bezeichnet man öfters auch als Griffelkunst; denn nicht die ausschließliche Verwendung von Schwarz und Weiß ist für sie charakteristisch, sondern die ausschließliche Verwendung einer einzigen Farbe[1] neben Weiß. Wir rechnen also z. B. die Rötelzeichnungen Lionardos zur Griffelkunst und nicht zur Malerei. Die Bezeichnung „Zeichenkunst", die sich Ihnen wahrscheinlich zuerst aufdrängt, lehnen wir deshalb ab, weil wir das Sticheln des Kupferstechers nicht wohl als Zeichnen bezeichnen können und der Kupferstich ebenso wie der Holzschnitt zweifellos zu der Kunst gehören, die wir der Malerei gegenüberstellen wollen. Ich kann sogar gegen die Bezeichnung „Griffelkunst" wesentliche Bedenken nicht unterdrücken. Eine schöne Photographie[2] ist ein Kunstwerk, wenn wir auch ihrem Urheber, dem Photographen, nur geringes künstlerisches Verdienst zuschreiben (vgl. S. 32), und hat mit dem Griffel nichts zu

1) Schwarz eingeschlossen.

2) Vgl. W. Warstat, Allgem. Ästhetik der photograph. Kunst auf psychol. Grundlage. Halle 1909, namentl. S. 52 ff.



tun. Ich schlage Ihnen daher vor, für unsere ästhetischen Zwecke die Bezeichnung „Hell-Dunkel-Kunst“ zu verwenden, so oft es auf eine scharfe Terminologie ankommt. Sie erkennen leicht, daß diese auf alle in Betracht kommenden Fälle paßt; auch die Rötelzeichnung will mit dem Rot die Unterschiede zwischen Hell und Dunkel wiedergeben. Kommt es uns nicht auf eine absolut scharfe Terminologie an, so können wir den kurzen Terminus „Griffelkunst“ beibehalten.

Nicht richtig wäre es, wenn wir etwa die Hell-Dunkel-Kunst bzw. Griffelkunst durch die Beschränkung auf Linienwiedergabe oder gar durch die Beschränkung auf Wiedergabe der Umrisse kennzeichnen wollten. Die Helldunkelkunst beschränkt sich meistens, aber doch nicht immer auf Linien; die sog. „Malerei“ mit Gouache oder mit Tusche beschränkt sich nicht auf Linien und gehört doch, vom Standpunkt der ästhetischen Theorie betrachtet, zur Helldunkelkunst, dasselbe gilt von der Photographie. Wir müssen nur zugeben, daß der Verzicht auf Farben zur vorzugsweisen Verwendung von Linien, die Anwendung von Farben zur vorzugsweisen[1] Verwendung von Flächen drängt, und werden später die Ursachen und die wichtigen Folgen dieser Tendenz feststellen. Vollends kann von einer Beschränkung auf die Umrisse bei der Helldunkelkunst selbstverständlich keine Rede sein: denken Sie nur wieder beispielsweise an die Photographie oder an die feinen Schattierungen der Flächen, wie man sie z. B. auf Dürerschen Holzschnitten findet! Es wird uns später nur interessant sein, die ästhetischen Besonderheiten eines Zweiges der Helldunkelkunst, der sich in der Tat auf Wiedergabe der Umrisse beschränkt, festzustellen.[2]

Der Verzicht auf die Darstellung des Sukzessiven, den wir für die Glyptik in beschränktem Umfang anerkannt haben, gilt insofern auch für die Graphik, als ihr natürliches und häufigstes Objekt das Simultane ist; aber alle die Vorbehalte, die wir schon bei der Glyptik machen mußten, kehren hier in verstärktem Maße wieder. Noch viel leichter als der Bildhauer vermag der Maler und der Zeichner doch auch Sukzessives darzustellen, indem er uns eine Folge von Bildern gibt. Hierfür lassen sich zahllose Beispiele anführen. Ich nenne Ihnen nur beispielsweise die Münchener Bilderbogen, Max Klingers Zyklus „ein Handschuh“, Moritz von Schwinds Märchenzyklus von den sieben Raben. Es ist aber doch bezeichnend, daß sehr oft solche Bilderserien, die eine Handlung darstellen, eines begleitenden erklärenden und ergänzenden Textes bedürfen wie der eben genannte Zyklus

1) Ich erinnere jedoch an die Strichmanier mancher modernen Maler.

2) Umgekehrt, allerdings viel seltener kommt es vor, daß Maler die Umrißlinien sehr stark hervorheben, gelegentlich sogar durch besondere schwarze Linien markieren (Gemälde von Jan Toorop, Vincent v. Gogh u. a.).



Klingers oder sich an eine bekannte Erzählung anlehnen wie das Werk Schwinds. Es kommt daher zu ästhetisch sehr interessanten Übergangsformen zwischen dem graphischen Kunstwerk und dem Wortkunstwerk, der Dichtung, die uns sowohl heute wie später noch oft beschäftigen werden. In wechselnden Mischungsverhältnissen illustriert das Bild die Dichtung oder erklärt die Dichtung das Bild. Schließlich ist es der neuesten Technik sogar gelungen, wenigstens auf dem Gebiet der Helldunkelkunst und zwar speziell der Photographie auch dem optischen Kunstwerk eine stetige Veränderlichkeit zu geben, so daß es nahezu unbeschränkt auch das Sukzessive darstellen kann. Es ist dies die kinematographische Darstellung. So tief diese auch — ästhetisch betrachtet — heute steht, so ist sie doch wegen dieser Erweiterung des Bereiches der Objekte der optischen Kunst schon jetzt von großem theoretischen Interesse. Auch werden wir später sehen, daß die Kinematographik — bei einer passenden Auswahl ihrer Objekte nach ästhetischen Grundsätzen — in der Darstellung des Sukzessiven zu höheren ästhetischen Leistungen sehr wohl befähigt ist. Ich brauche Sie übrigens nicht daran zu erinnern, daß die Kinematographik auf Photogrammen lebender Bilder beruht, also unmittelbar mit der Bioplastik in unserem Sinn zusammenhängt.

Auf alle sonstigen besonderen Eigentümlichkeiten der Graphik haben wir erst viel später einzugehen. Nur eine Besonderheit muß ich Ihnen schon jetzt mitteilen, weil sie auf die Stellung der Graphik im Gesamtsystem des Ästhetischen noch ein bedeutsames Licht wirft. Die Graphik ist in der Regel Rahmenkunst. Das graphische Kunstwerk setzt sich gegen die umgebende Naturwirklichkeit durch einen Rahmen im weitesten Sinn[1] ab. Nur die primitiven Felsenmalereien bilden, wie wir bereits gehört haben, eine Ausnahme.[2] Zum Teil hängt diese Abgrenzungstendenz mit äußeren Umständen, z. B. technischen zusammen. Zum Teil aber beruht sie auch auf ästhetischen Momenten, und unter diesen spielt die ästhetische Eigentümlichkeit der graphischen Abstraktion eine Hauptrolle. Indem die Graphik als Flächenkunst auf die dritte Dimension verzichtet, wird sie wirklichkeitsfremd; sie paßt — selbst bei großer Naturwahrheit — nicht in die dreidimensionale Wirklichkeit hinein. Sie muß sich daher gegen die letztere abgrenzen, und dies geschieht eben durch den Rahmen. Die Glyptik, die selbst dreidimensional ist, bedarf keines Rahmens.

1) Auch der irgendwie zugeschnittene Rand eines Zeichnungsblattes ist in diesem weitesten Sinn ein Rahmen.

2) Eine scheinbare Ausnahme bilden die Fresken, die Bemalungen von Geräten u. dgl.; hier gibt der Umriß des bemalten Gegenstandes (Wand, Vase usf.) den Rahmen ab.

Das glyptische Kunstwerk ist, wie wir heute festgestellt haben, in der Regel von einem natürlichen Hintergrund losgelöst und auf einen fremden, unzugehörigen Hintergrund versetzt, aber es bedarf gegen diesen keiner Abgrenzung, da er einerseits für das glyptische Kunstwerk indifferent ist und andrerseits in der Dimensionalität mit ihm übereinstimmt. Eine Bestätigung findet diese unsere Auffassung darin, daß das Relief, also dasjenige glyptische Kunstwerk, daß die Dreidimensionalität zum Teil preisgibt, in der Regel eine rahmenartige Umgrenzung verwendet.

Damit haben wir unseren Überblick über das optische Kunstästhetische abgeschlossen und wollen nunmehr untersuchen, ob auch ein analoges optisches Ästhetisches in der Natur, also ein optisches Naturästhetisches existiert. Bezüglich der toten und lebenden Plastik kann die Analogie nicht zweifelhaft sein. Allenthalben bietet uns die tote und die lebende Natur ästhetisch wirksame Bilder, an denen keine Künstlerhand beteiligt ist. Hierher gehört vor allem die ganze Schönheit der sogenannten „landschaftlichen“ Natur im weitesten Sinn — also Himmel und Meer einbegriffen —; sie entspricht etwa der toten[1] Plastik auf dem Gebiet des Kunstästhetischen. Kommen zu irgendwelchem „landschaftlichen“ — „toten“ — Hintergrund noch lebende Menschen oder Tiere hinzu, so haben wir ein Analogon der „lebenden“ Plastik. Denken Sie beispielsweise an die wunderbaren ästhetischen Wirkungen mancher Volksszenen, z. B. eines Marktes etwa in Rom oder Neapel! Oder stellen Sie sich den ästhetischen Eindruck eines antiken Gymnasiums mit seinen nackten Ringern und Diskuswerfern oder gar des von den Viergespannen durchrasten Stadions in Olympia vor! Oder vergegenwärtigen Sie sich eine Ruderwettfahrt zu heutiger Zeit! Ohne daß irgendein akustisches Moment, speziell irgendein Wort — nach Analogie der Wortkunst — beteiligt ist, löst der rein-optische Eindruck ästhetisches Lustgefühl aus. Ferner gehören hierher auch viele Handlungen der Geschichte. Soweit sie nicht von Worten begleitet sind oder soweit Worte nur nebensächlich für den Eindruck sind, sind sie, wenn sie von uns gesehen werden und wenn sie ästhetische Lustgefühle bei uns wecken, dem optischen Naturästhetischen beizuzählen. Oder bezweifeln Sie etwa, daß der Todeskampf an den Thermopylen oder die Hinrichtung Konradins oder die Beisetzung des ersten Napoleon im Invalidendom auf den Zuschauer ästhetisch wirken mußte, ästhetisch-tragisch oder in irgendeinem anderen

1) Die Mittelstellung der Pflanzen, denen im naturwissenschaftlichen Sinn unbedingt „Leben“ zukommt, dagegen im ästhetischen nur unter Vorbehalt, kann hier vorläufig unbeachtet bleiben; später werden wir auf sie zurückkommen müssen.

ästhetischen Sinn? Die Tragik der Geschichte, die doch wahrhaftig oft noch größer und wirksamer ist als diejenige ihres Nachbilds auf dem Theater, beruht in unzähligen Fällen nicht auf den gesprochenen Worten, sondern auf den Taten und Ereignissen, und diese wirken durch den Gesichtssinn auf die gegenwärtigen Zeitgenossen. Wenden Sie mir auch nicht etwa ein, daß die ästhetische Wirksamkeit solcher historischen Ereignisse nicht oder wenigstens nicht vorzugsweise auf dem optischen Eindruck, sondern in ganz überwiegendem Maß auf den angeknüpften Vorstellungen beruhe! Ich gebe ohne weiteres die Richtigkeit der Tatsache zu: der indirekte — assoziative — Faktor, der mit diesen angeknüpften Vorstellungen identisch ist, ist in diesen Fällen meistens für den ästhetischen Eindruck unendlich viel wichtiger als der reine Empfindungsfaktor, also als Farbe und Form. Aber aus dieser Tatsache läßt sich gegen unsere Auffassung kein durchgreifender Einwand herleiten. Auch ein historisches Gemälde, das doch gewiß zur optischen Kunst gehört, verdankt einen großen Teil seiner ästhetischen Wirkung den angeknüpften Vorstellungen.[1] Die Einteilung des Ästhetischen, die wir jetzt zunächst zugrunde gelegt haben, ist eben durchaus auf den verbalen oder objektiven Charakter und das Sinnesgebiet, das uns den ästhetischen Gegenstand zuführt, gegründet, und von diesem Einteilungsstandpunkt aus, der der üblichen Einteilung der Künste entspricht und den wir erst später durch einen anderen ersetzen werden, gehören jene historischen Erlebnisse zu dem optischen Naturästhetischen.

Und nicht nur solche historische Erlebnisse und Volksszenen auf Marktplätzen usf. sind hierher zu rechnen. Auch das alltägliche Leben des Einzelnen und der Familie bietet oft genug ästhetisch wirksame Szenen. Wie dem historischen Gemälde das historische Ereignis, so entspricht dem Genrebild das kleine Erlebnis im privaten Leben. Kurzum auch die Naturwirklichkeit ist überall von dem Optisch-Ästhetischen durchsetzt.

Sie erkennen auch sofort einen großen Vorzug, den das optische Naturästhetische vor dem optischen Kunstästhetischen hat. Es ist selbstverständlich nicht wie letzteres auf das Simultane beschränkt, es hat an sich die stetige Veränderlichkeit und Sukzession, welche die optische Kunst im allgemeinen — abgesehen von der lebenden Plastik und dem Kinematogramm — nur schwer und unvollkommen darstellen kann. Handlungen und Vorgänge gehören überwiegend, soweit das optische Gebiet in Betracht kommt, dem Naturästhe-

1) Ein Unterschied bleibt allerdings immer noch insofern, als der ästhetische direkte Faktor bei einem historischen Ereignis ganz fehlen kann, während bei einem historischen Gemälde nur sehr selten ganz auf Farben- und Formwirkungen verzichtet wird.



tischen an. Freilich haftet ihm dafür, wenn es an Handlungen oder Vorgänge geknüpft ist, dieselbe Vergänglichkeit an wie den lebenden Bildern; das Gewitter, das Marktgetümmel, das Wagenrennen zu Olympia, der Tod Konradins müssen, um unvergänglich zu wirken und um nicht auf den kleinen Kreis weniger Miterlebender beschränkt zu bleiben, doch von der Kunst dargestellt werden, sei es auch um den Preis des Verzichts auf die Sukzession — wie bei den meisten optischen Künsten — oder um den Preis anderer Abstraktionen — wie bei der Dichtkunst.

Suchen wir nun, wie für die Plastik, so auch für die Graphik ein Analogon im Naturästhetischen, so scheitern wir vollkommen. Die Wirklichkeit ist dreidimensional, die Tiefendimension fehlt niemals. Höchstens könnten wir in extrem seltenen Fällen von einer Annäherung an die Graphik sprechen, wenn bei einem Naturgebilde der Eindruck der dritten Dimension ganz zurücktritt.

Unsere Übersicht über das optische Ästhetische ist auch hiermit noch nicht erschöpft. Sie werden sich erinnern, daß wir neben dem reinen Kunst- und dem reinen Naturästhetischen stets auch heterotelische ästhetische Gebilde berücksichtigen wollten, bei denen das Ästhetische mit dem Guten oder Wahren oder Nützlichen, d. h. Zweckhaften kombiniert ist. Gerade auf optischem Gebiet haben die heterotelischen Kombinationen eine große Verbreitung und kulturgeschichtliche Bedeutung. Was zunächst die lebende Plastik anlangt, so sind hierher die Arrangements bei weltlichen und kirchlichen Festen und Feiern, z. B. bei einer Krönung, einer kirchlichen Prozession u. dgl. zu rechnen. Der Zweck solcher Veranstaltungen hat mit dem Ästhetischen nichts zu tun, aber letzteres wird herangezogen, einerseits um die eigentlich bezweckten Gefühle politischen, religiösen Charakters usf. zu steigern, und andrerseits um neben diesen, gewissermaßen en passant, auch noch selbständige ästhetische Gefühle zu wecken. Übergänge zu der schon von uns besprochenen Kosmetik sind nicht selten.

Sehr viel wichtiger ist die heterotelische Kunst im Bereich der toten Plastik und zwar vor allem der Glyptik (s. a.). Hierher haben wir unsere gesamte Architektonik zu rechnen. Architekturwerke von rein ästhetischem Charakter, d. h. ohne jeden nichtästhetischen Zweck existieren kaum.[1] Bald sind die Bauten zu Wohnungen oder Kultstätten der Götter bestimmt wie die Tempel, bald zu Wohnungen oder Denkmälern der Toten wie die prähistorischen

1) Die Definition Schmarsows „Architektur ist Raumgestalterin“ (Wesen der architekt. Schöpfung, Leipzig 1893; Ztschr. f. Ästh. 1907, Bd. 2, S. 305 und 1914 Bd. 9, S. 66) ist daher sicher zu weit.



Steingräber, die Pyramiden usf., bald zu Wohnungen oder Aufenthaltsstätten der Lebendigen wie die Hütten, Paläste, Wandelhallen fast aller Völker und Zeiten. Andrerseits fehlt auch das ästhetische Hilfsmoment hier kaum jemals ganz und gar. Schon die prähistorischen Steingräber zeigen eine gewisse Bevorzugung regelmäßiger Formen, wie z. B. annähernd elliptischer Umrisse, die sich aus dem eigentlichen Zweck der Bestattung nicht notwendig ergibt.

Neben den architektonischen Kunstwerken, deren teletischer Charakter unverkennbar ist und die dadurch speziell charakterisiert sind, daß sie in irgendeiner Weise zum Aufenthalt der Menschen bzw. menschenähnlich gedachter Wesen aus dem Anorganischen bzw. Leblosen (Stein, Holz usf.) geschaffen werden, gibt es andere teletische Kunstwerke der toten Plastik, welche wir den sogenannten Gebrauchsgegenständen zurechnen. Hierher gehören Kleider, Waffen, Handwerksgeräte u. dgl. m. Auch diese werden fast stets über ihren eigentlichen Zweck hinaus in ästhetischem Sinn umgestaltet. Die mit der sogenannten Mode wechselnden Toiletten beider Geschlechter bieten Ihnen hierfür zahllose Beispiele: vom Lendenschurz des Primitiven bis zu der Galauniform[1] des höfischen Würdenträgers und dem Ornat des Priesters. Ich erinnere Sie an das, was ich Ihnen in der 1. Vorlesung gesagt habe (S. 21). Auch hier sind mannigfache Übergänge zur Kosmetik (vgl. S. 74) zu verzeichnen. Ein Unterschied bleibt aber insofern immer bestehen, als eben bei dem rein kosmetischen Zierat das ästhetische Lustgefühl von keinerlei Zweckerfüllungsvorstellungen abhängig, also absolut unteletisch ist, während bei jenen Bekleidungsstücken das Lustgefühl sich selten von Zweckerfüllungs- und Zweckvorstellungen ganz losgelöst hat. Durch Mischung des ästhetischen und des teletischen Moments in den verschiedensten Verhältnissen kommen zahlreiche Übergänge zustande. Wir wollen dieses ganze Gebiet, soweit teletische Momente beteiligt sind, unter der Bezeichnung „Putzkunst“ zusammenfassen.

Besonders wichtig ist, daß solche Ausschmückungen nun auch auf die Werke der Architektur übertragen werden. Wir begnügen uns nicht damit unseren Wohnhäusern, Palästen, Tempeln, Kirchen usf. eine Form zu geben, die außer dem Nutzzweck einen ästhetischen Zweck erfüllt, sondern wir fügen nun außen und innen vieles hinzu, was überhaupt mit dem Nutzzweck gar nichts mehr zu tun hat. Fast die gesamte Ornamentik s. str. gehört hierher. Es handelt sich gewissermaßen um eine zweite Potenz oder Reduplikation des

1) Zuweilen hat hier sogar im Sinn einer Reaktion später der eigentliche Zweck, weil er zu kurz kam, das Ästhetische wieder zurückgedrängt, so z. B. bei den militärischen Uniformen, deren auffällige Farben wieder durch Feldgrau ersetzt werden mußten.



ästhetischen Faktors. Daß diese Ornamentik nicht immer streng von der Architektonik selbst getrennt werden kann, ist begreiflich.

Die heterotelische Kunst beschränkt sich jedoch nicht auf das Anorganische bzw. Leblose. Die Gartenkunst verwendet auch lebende Pflanzen. Sie ist dabei auch insofern interessant, als das Moment des Nutzens – ich spreche nur von Aufenthaltsgärten, nicht von Gemüsegärten u. dgl. — oft stark zurücktritt, sich z. B. auf hygienische Motive reduziert. Es handelt sich um künstliche Landschaften, die fast rein ästhetisch wirken. Im Zusammenhang hiermit wollen wir auch ausdrücklich feststellen, daß diese heterotelische Kunst sich von dem einzelnen Haus und Garten schließlich auf ganze Stadtanlagen erstreckt. Die Zweckmäßigkeit in bezug auf Verkehr, öffentliche Gesundheit usf. verbindet sich mit dem ästhetischen Eindruck. Schon viele Negerdörfer sind in einer Weise angelegt, die auf die Mitwirkung ästhetischer Momente hinweist. Vollends ist dies bei vielen modernen Städten unverkennbar. München und Paris können gegenüber Berlin und London als große heterotelische Kunstwerke gelten. Wenn in solchen Fällen neben der künstlerischen Stadtanlage auch die natürliche Landschaft, in der die Stadt sich erhebt, ästhetisch wirksam ist, so kombiniert sich das heterotelische Kunstästhetische mit dem heterotelischen Naturästhetischen.

Äußerlich sehr verschieden gestalten sich die heterotelischen Kunstwerke im Bereich der Graphik. Es genügt, wenn ich Sie beispielsweise nochmals an die Kalligraphie und Kallitypie, die uns bei der Wortkunst wieder begegnen werden, an die Miniaturen und Initialen mittelalterlicher Handschriften, an die Plakate[1] und Reklameschilder und Reklamegemälde wie Pears Soap, an Altarbilder, an ethisch belehrende Sittenbilder oder künstlerisch vollendete Illustrationen wissenschaftlicher Werke, Reisebeschreibungen usf. erinnere. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter: Porträts von Menschen und Landschaftsbilder, einerlei ob Zeichnung, Gemälde oder Photographie, sind oft nicht nur zur äthetischen Wirkung bestimmt und haben vor allem nicht nur ästhetische Wirkung, sondern sie haben auch den Zweck des Wiedererkennens und der Erinnerung und verdanken ihre Lustgefühle zum Teil der Vorstellung der Erfüllung dieses Zwecks. Wenn ich ein Porträt oder ein Landschaftsbild betrachte, um mir Erinnerungen an den dargestellten Menschen oder die dargestellte Gegend zurückzurufen, und mein Lustgefühl von der Vorstellung der Erfüllung dieser Absicht abhängt, so handelt es sich um eine außerästhetische Wirkung. Ich will Ihnen allerdings, an frühere

1) Vgl. über Plakatkunst P. Westheim, Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 1908, Bd. 3, S. 119.



Bemerkungen (S. 31) anknüpfend, schon jetzt sagen, daß das Wiedererkennen als solches auch mit einem zweckfreien ästhetischen Lustgefühl innerhalb bestimmter Grenzen verbunden ist. Die erheblichen Schwierigkeiten, welche die Ästhetik der Porträtkunst darbietet, werden wir später nur erledigen können, wenn wir uns diese Doppelrolle des Wiedererkennens, die zweckhafte und die ästhetische gegenwärtig halten. Auch die schon erwähnte spezielle Stellung, welche das historische Porträt wie überhaupt viele historische Bilder in der Ästhetik einnehmen — denken Sie z. B. an viele Gemälde Menzels, an Terborchs Gemälde des Friedensschlusses in Münster —, erschließen sich so unserem Verständnis. Es leuchtet auch ein, daß die zweckhafte Wirkung eines Kunstwerks sehr oft allmählich im Laufe der Zeit verloren gehen muß und dann die rein ästhetische Wirkung — positive oder negative — übrig bleibt. Die Schützen-, Anatomie- und Regentenbilder der holländischen Maler geben Ihnen hierfür zahlreiche Beispiele. Die sog. Nachtwache Rembrandts hat sich für uns völlig von ihrem einstmaligen Zweck abgelöst. Und was wird nach 10000 oder gar 100000 Jahren von den Erinnerungszwecken aller unsrer historischen Porträts, Schlachtenbilder usf. noch fortbestehen! All dies Zweckhafte ist dem Untergang verfallen. So sichtet die Zeit das rein Ästhetische heraus.[1]

Von dem optischen Ästhetischen wenden wir uns zum **Kinästhetischen**[2]. Lage und Bewegungsempfindungen (vgl. S. 68, Anm. 1) können ebenfalls ästhetische Gefühle hervorrufen. Hierher gehören die ästhetischen Wirkungen von Haltung, Gang und anderen Bewegungen, soweit sie ohne Beteiligung des Gesichtssinns kinästhetisch empfunden werden, und zwar handelt es sich, gerade weil der Gesichtssinn nicht beteiligt sein soll, stets nur um die Haltung und die Bewegungen des eigenen Körpers des ästhetisch Genießenden. Kunstschaffender und Kunstgenießender fallen in eigentümlicher und bemerkenswerter Weise zusammen. Das wichtigste Beispiel dieses kinästhetischen Ästhetischen liefert die Tanzkunst. Der Tanz wirkt nicht nur auf den Zuschauer ästhetisch — insofern gehört er zur optischen Kunst —, sondern auch auf den Tanzenden selbst und zwar auch ganz unabhängig davon, daß er seine Tanzbewegungen sieht: das kinästhetische Empfinden, das sog. „Fühlen" der Tanzbewegungen, insbesondere ihres Rhythmus, kann zur Auslösung ästhetischer Gefühle genügen. Es ist ja nun allerdings Tatsache, daß

---

1) Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß dies auch für die historische Glyptik, also z. B. für das Statuenunkraut unsrer Städte gilt.

2) Die übelklingende Wortverbindung „kinästhetisches Ästhetisches", welche aus der Doppelbedeutung des Wortes „ästhetisch" entspringt, muß im Interesse der logischen Schärfe leider in den Kauf genommen werden.

bei dem gewöhnlichen Tanzen dieses kinästhetische ästhetische Gefühl oft hinter anderen Gefühlen, z. B. sexuellen bzw. erotischen, sehr zurücktritt. Deshalb kann aber seine Existenz doch nicht in Abrede gestellt werden. Namentlich bei langsameren Tänzen, Menuett u. dgl., kommt es uns sehr deutlich zum Bewußtsein. Auch das „wiegende" Gefühl des Walzers, das zum Teil auf sog. Vestibularempfindungen[1] zurückzuführen ist, enthält primitive ästhetische Gefühle. Überhaupt werden Sie sich erinnern, daß wir in der ersten Vorlesung (S. 8) ausdrücklich die Lustgefühle, welche an die sog. niederen Sinne — zu denen man die kinästhetischen Empfindungen zu rechnen pflegt — geknüpft sind, als primitive Stufen des ästhetischen Gefühls anerkannt haben. Es steht daher gar nichts im Wege, auch das Lustgefühl der Bewegungsempfindungen als ein ästhetisches, wenn auch relativ tiefstehendes, aufzufassen.

Damit gewinnen wir auch Verständnis für die ästhetische Bedeutung der Bewegungsspiele einschließlich des Turnens. Diese unterscheiden sich zu einem großen Teil von den Tänzen nur dadurch, daß das rhythmische Moment meistens mehr zurücktritt. Sie verhalten sich zu den Tänzen in ästhetischer Beziehung etwa wie prosaische Dichtung zur metrischen. Hier tritt uns das primitiv-ästhetische Lustgefühl an der eigenen Bewegung, wie es sich unmittelbar an kinästhetische Empfindungen anknüpft, sehr deutlich als ein Teilmoment der Lust am Spiel entgegen. Insoweit dies zutrifft, gehören also die Bewegungsspiele in der Tat mit einem ihrer Faktoren zur Kunst. In der Regel treten sie aber mit anderen ihrer Faktoren ganz aus dem Bereich der Kunst heraus, so namentlich mit dem Zweck sich hervorzutun, der Philonikie, einen Preis zu gewinnen und dergleichen mehr.[2] Bei dem Turnen überwiegen Zweckvorstellungen der körperlichen Kräftigung meistens erheblich über die ästhetischen Momente.

Isolierte kinästhetische Empfindungen sind übrigens sehr selten. In der Regel sind mit den kinästhetischen Empfindungen optische verbunden. Wir sehen auch die Lage und Bewegungen unseres Körpers. Es liegen also in allen den eben angeführten Fällen Mischgebilde in dem heute schon besprochenen Sinn vor.

Einen weiteren Schritt tun wir in folgender Richtung. Wenn wir einen Tanz oder ein Bewegungsspiel oder eine Haltung von

1) Vgl. S. 68 u. Leitf. d. phys. Psychol. 11. Aufl. Jena 1920, S. 130ff.

2) Der alte, noch immer unentschiedene Streit über die Beziehung des Spiels zur Kunst ist damit für den Spezialfall der Bewegungsspiele im wesentlichen entschieden. Einen „engen Konnex zwischen Spiel und Ästhetik" nimmt z. B. auch K. Groos (Die Spiele der Menschen, Jena 1899, S. 503ff.) an, jedoch mit z. T. ganz anderen Gründen, denen ich nicht zustimmen kann.



ästhetischer Wirkung bei anderen sehen, so liegt ein optisches und kein kinästhetisches Ästhetisches vor, und zunächst scheint sich dies in keiner Weise von anderen optisch-ästhetischen Gebilden zu unterscheiden. Untersuchen wir aber genauer, so ergibt sich, daß doch eine wesentliche Abweichung vorliegt, insofern wir bei dem Sehen von fremden Bewegungen meistens sehr lebhafte Bewegungsvorstellungen, und zwar auch kinästhetische bilden, die wir auf unseren eigenen Körper übertragen. Wir fühlen uns in die Haltung bzw. Bewegung hinein. Diese „Einfühlung", deren Gebiet sich noch viel weiter erstreckt, wird uns noch eingehend beschäftigen. Hier genügt es festzustellen, daß sie auf dem Gebiet des Sehens von Haltungen und namentlich von Bewegungen besonders häufig und lebhaft auftritt. Dazu kommt, daß Bewegungsvorstellungen sich sehr leicht in Bewegungsempfindungen umwandeln: sie werden sinnlich lebhaft, d. h. sie rufen, wie wir auch sagen können, halluzinatorische oder illusionäre Bewegungsempfindungen hervor. Ja, es kommt sogar häufig zu leichten Mitinnervationen im Sinn der gesehenen Haltung bzw. Bewegung.[1] Insbesondere bei Bewegungen mit ansprechendem Rhythmus ist dies nicht selten. Selbstverständlich müssen damit erst recht Bewegungsempfindungen zustande kommen.[2] Das Ergebnis ist jedenfalls, daß das Sehen fremder Haltungen und Bewegungen sehr oft seinen rein optischen Charakter verliert und einen optisch-kinästhetischen Mischcharakter

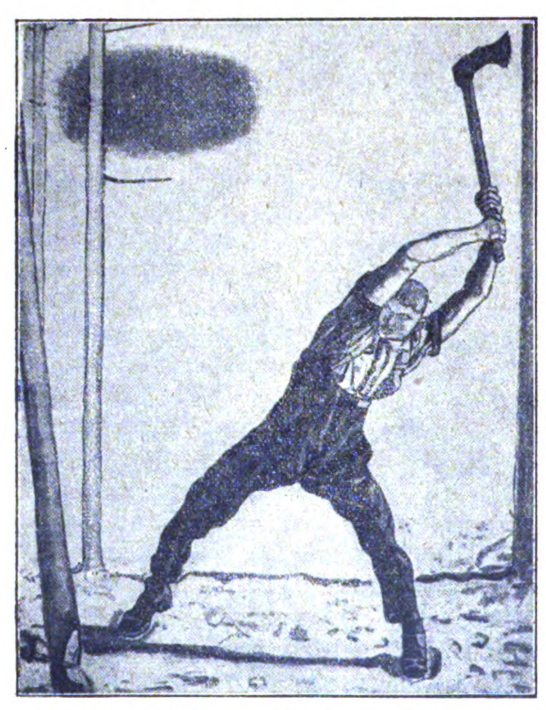


Fig. 13. Axthauer von Hodler (nach Springer).

1) Die Mitempfindungen werden wir später als „Homästhesien", die Mitbewegungen (motorischen Mitinnervationen) als „Homokinesen" bezeichnen.

2) Ich möchte sogar glauben, daß sehr viele Homästhesien (vgl. Anm. 1) auch auf solchem Weg entstehen, also auf Homokinesen beruhen.

bekommt. Namentlich haben bestimmte einzelne Maler es vorzüglich verstanden, diese kinästhetischen Zusatzempfindungen hervorzurufen, so z. B. F. Hodler in seinem Axthauer (Fig. 13) und in seinem Auszug der Freiwilligen von 1813 in der Jenaer Universität. So erstreckt sich das kinästhetische Moment indirekt noch tief in das Bereich des optischen Ästhetischen hinein.[1]

Eine scharfe Abgrenzung des Naturästhetischen gegen das Kunstästhetische läßt sich auf kinästhetischem Gebiet kaum geben. Es bedarf aber keiner weiteren Ausführung, daß auch natürliche, z. B. „graziöse" Haltungen und Bewegungen, die ohne jeden Zweck einer ästhetischen Wirkung sich hier und da einstellen, imstande sind, ästhetische Gefühle auf kinästhetischer oder kinästhetisch-optischer Basis zu erregen. Als heterotelische kinästhetische Kunst habe ich Ihnen bereits die Gymnastik genannt.

Einen sehr viel weiteren Raum beansprucht das **akustische** Ästhetische, das uns jetzt an dritter Stelle beschäftigen muß. Wie das optische Ästhetische haben wir es vor allem in der Kunst und in der Natur als autotelisches Gebilde, dann aber auch in beiden als heterotelisches Gebilde aufzusuchen. Von der akustischen Wortkunst sehen wir dabei zurzeit noch ganz ab, da wir die Wortkünste zu einer besonderen Gruppe vereinigen wollen.

Die akustische Kunst ist die Musik. Sie nimmt insofern unter den Künsten eine ganz besondere Stellung ein, als der direkte Faktor — so nannten wir den Empfindungsfaktor — ganz über den indirekten oder assoziativen Faktor, d. h. den Vorstellungsfaktor überwiegt. Hierauf können wir erst später näher eingehen, vorläufig haben wir nur diese Sonderstellung der Musik hervorzuheben. Eine weitere Einteilung der Musik — etwa in der Art, wie wir sie für die bildende Kunst gegeben haben — ist nicht angebracht. Tiefgreifende, ästhetisch bedeutsame Unterschiede, wie wir sie z. B. zwischen lebender und toter Plastik, zwischen Glyptik und Graphik gefunden haben, fehlen im Bereich der Musik.

Das akustische Naturästhetische ist unendlich viel seltener als das optische Naturästhetische. Vogelsang, Wipfelrauschen, Bachplätschern, Donnerrollen — damit ist, da wir die menschliche Stimme ins Bereich der Wortästhetik verwiesen haben, das uns akustisch zugängliche Ästhetische in der Natur schon im wesentlichen erschöpft. Auch ist sehr charakteristisch, daß im Gegensatz zum akustischen Kunstästhetischen das akustische Naturästhetische fast nur durch die angeknüpften Vorstellungen, also durch den indirekten Faktor

1) Ich erinnere Sie noch an die sog. Seiltänzer„kunst", bei der wiederum Vestibularempfindungen (siehe oben) beteiligt sind.

ästhetisch wirkt. Selbst der bewunderte Schlag der Nachtigall würde im Mund einer Konzertsängerin oder von einem Instrument hervorgebracht den größten Teil seiner ästhetischen Lustwirkung einbüßen.

Im Sinn einer heterotelischen Kunst wird das akustische Ästhetische sehr oft zu Hilfe gezogen. Das Orgelspiel der Kirche soll nicht in erster Linie ästhetisch wirken und wirkt auch tatsächlich auf viele Menschen nicht in erster Linie ästhetisch, sondern im Sinn der religiösen Erbauung und Erhebung. Analoges gilt von der Militärmusik, deren Hauptzweck ist, den Rhythmus der Bewegungen zu regeln, Mut und Willenskraft zu steigern u. dgl. mehr.

Endlich ist die Musik in ausgiebigem Maß an Mischkünsten beteiligt. Vorläufig nenne ich Ihnen nur die Kombination mit der Tanzkunst, bei der ästhetische, kinästhetische, vestibulare und in der Regel auch optische Empfindungen zusammenwirken. Wir haben diese Verbindung schon bei den Tänzen primitiver Völker kennen gelernt, jeder Ball und jedes Ballett gibt Ihnen weitere Beispiele. Auch die Pantomimen des Altertums, insbesondere der römischen Kaiserzeit im 2. Jahrhundert n. Chr. gehören hierher.[1] Selbst eine Verbindung der Musik mit toter Plastik und mit der Glyptik ist keineswegs ausgeschlossen. Es war nicht lediglich ein phantastischer Einfall, daß in der Gemäldeausstellung der Rosenkreuzer zu Paris im Jahre 1892 Werke von Palestrina, Bach und Wagner aufgeführt wurden. Sie selbst können sich von diesem ergreifenden Zusammenwirken leicht überzeugen, wenn Sie in einer ästhetisch wirksamen Kirche eine ästhetisch wirksame Orgelmusik oder Gesang hören. Das optische und das akustische Ästhetische steigern sich hier gegenseitig. Darum ist auch die Ausstattung eines Konzertsaals für die Wirkung der Konzertmusik durchaus nicht gleichgültig. Sie kann hier freilich aus äußeren Gründen, da sie sich dem jeweiligen Charakter des gerade vorgetragenen musikalischen Werkes nicht anpassen kann, sondern im wesentlichen unveränderlich ist, der Musik nur eine sehr allgemeine und unbestimmte Hilfe bringen, und gelegentlich müssen wir uns sogar durch Augenschluß vor den störenden Wirkungen eines zur Musik nicht passenden Konzertsaals und seiner Besucher schützen. Auch die ästhetische Wirkung des Vogelsangs, des Bachrauschens usf., die wir bereits erwähnt haben, wird uns jetzt noch verständlicher: hier kommt durchweg der optische Faktor — der Eindruck der Landschaft — zu dem akustischen hinzu. Sie erkennen hieraus zugleich,

1) Vgl. die interessanten historischen Bemerkungen Lucians in seiner Apologie des Tanzes (*Περὶ ὀρχήσεως*). Er bemerkt auch ausdrücklich (l. c. 270): *τὸ γὰρ μετὰ μουσικῆς καὶ ῥυθμοῦ ταῦτα πάντα* (sc. Tänze) *ποιεῖν, οὐ ψόγος ἂν αὐτῆς, ἀλλ' ἔπαινος μᾶλλον εἴη.*



daß es nach Analogie der Mischkünste auch ein gemischtes, d. h. durch mehr als ein Sinnesgebiet vermitteltes Naturästhetisches gibt.

Das letzte große ästhetische Gebiet, welches wir unserer Einteilung gemäß (vgl. S. 67) zu besprechen haben, ist das Gebiet des **verbalen Ästhetischen oder Wortästhetischen.** Die Kunst, die diesem Gebiet zugehört, ist die Poesie.[1] Wir werden zwar später festzustellen haben, daß diese Bindung der Poesie an das Wort keine absolute ist, aber vorläufig können wir festhalten, daß in der weit überwiegenden Mehrzahl die Dichtwerke durch das Wort auf uns wirken, daß also im allgemeinen die Dichtkunst Wortkunst, und zwar die Wortkunst *κατ' ἐξοχὴν* ist. Das Sinnesgebiet, das uns die Worte zuführt, ist bald das Gesicht[2], bald das Gehör. Im ersteren Fall, also bei dem Lesen eines Dichtwerks, fügt der optische Faktor kein wesentliches ästhetisches Moment hinzu, die optischen Wortbilder sind nicht modulationsfähig genug, um sich dem Inhalt des Dichtwerks eng anzuschmiegen, wenn auch nicht bestritten werden soll, daß die kalligraphische oder kallitypische Ausstattung der Schrift bzw. des Drucks ein Quentchen zum ästhetischen Eindruck eines Dichtwerks beitragen kann; im letzteren Fall — bei akustischer Übermittlung des Dichtwerks — kann der akustische Faktor, die Klangwirkung der Worte, das ästhetisehe Lustgefühl wesentlich steigern. Sie dürfen sich jedoch den Wirkungsunterschied der optischen und der akustischen Zuführung nicht zu groß denken: auch wenn wir ein Gedicht leise lesen, also unmittelbar nur optisch aufnehmen, reproduzieren wir doch die Klangbilder der Worte — die akustischen Wortvorstellungen — und gehen daher der akustischen ästhetischen Wirkung doch nicht ganz verlustig (vgl. S. 67, Anm. 1).

Wenn das poetische Werk uns akustisch übermittelt wird, so nähert es sich dem Musikwerk, insofern Klangverschiedenheiten und Rhythmen zur Geltung kommen. Sie wissen, daß selbst bei dem gewöhnlichen Sprechen Tonhöhe und Geschwindigkeit der Wortfolge hin und her schwanken. Bei dem Sprechen eines Dichtwerks ist dies in noch viel höherem Maße der Fall. Ich erinnere Sie an unsere Erörterung der Beziehungen zwischen Poesie und Dichtkunst bei primitiven Völkern und die Spencersche Theorie (S. 56). Der Dichter wählt die Worte, der Deklamator gibt ihnen denjenigen akustischen Ausdruck, der für die ästhetische Wirkung am günstigsten ist. Der Dichtkunst ist gewissermaßen eine Hilfskunst zugeordnet. Die Kunst der Deklamation findet hier ihre Stelle. Auch eröffnet sich uns

1) Im 18. Jahrhundert war auch der Terminus „redende Kunst" gebräuchlich. Die redende Kunst wurde eingeteilt in „Beredsamkeit" und „Dichtkunst" (vgl. z. B. Herder, Kalligone, Sämtl. WW. ed. Suphan, Bd. 22, S. 143).

2) Bei Blinden tritt stellvertretend der Berührungssinn ein.

auf Grund dieser Tatsachen schon jetzt ein Ausblick auf die Einteilung der Dichtkunst. Je nachdem nämlich die in Rede stehenden akustischen Faktoren — einerlei ob sie sich in Reim oder Metrum usf. äußern — stark hervortreten oder nicht, unterscheiden wir geformte und formlose Dichtwerke. Scharf ist dieser Gegensatz durchaus nicht. Auch die Novelle und der Roman ist nicht absolut formlos. Je genauer wir gerade die ästhetisch wirksamsten Novellen und Romane bezüglich ihrer ästhetischen Faktoren analysieren, um so öfter finden wir, daß versteckte Rhythmen, Assonanzen u. a. m. am ästhetischen Eindruck beteiligt sind. Später werden wir eingehender hierüber zu sprechen haben; jetzt genügt es auf diese Einteilung wegen ihrer Beziehung zu der Verwandtschaft der Dichtkunst und der Musik hingewiesen zu haben. Wir wollen nur noch ausdrücklich festsetzen, daß der Terminus „Poesie" die geformten und die formlosen, oft auch prosaisch genannten Dichtwerke umfassen, also nicht im Gegensatz zu Prosa stehen soll. Damit geben wir der Poesie einen erheblich weiteren Umfang, als sie ihn oft im nicht-wissenschaftlichen Sprachgebrauch hat: „Poesie" deckt sich für uns mit Wortkunst.

Von diesem Standpunkt wird es Ihnen auch verständlich, daß ich behaupte, daß auch auf dem Wortgebiet ein **Natur**ästhetisches existiert, welches der Poesie entspricht. Eine politische Rede, eine Predigt, ein Gespräch zwischen zwei Liebenden, die Worte eines Sterbenden zu seinen Angehörigen, eines Feldherrn zu seinen Truppen können ästhetisch wirken, auch wenn das optische Bild der Situation ganz ausgeschaltet ist. Wir haben in solchen Fällen das Recht, von Naturästhetischem zu sprechen, weil nicht wie bei dem Kunstwerk der Hervorbringende, in diesem Fall der Sprechende, eine ästhetische Wirkung bezweckt, und nur insofern entfernen sich diese Fälle zum Teil vom Naturästhetischen, wie wir es bisher kennen gelernt haben, als überhaupt Zwecke vorliegen, z. B. politische Beeinflussung, religiöse Erbauung u. dgl., wie wir sofort näher besprechen wollen.

In äußerst ausgedehntem Maß tritt nämlich die Dichtkunst als **heterotelische Kunst** auf. Einzelne Beispiele für solche Kombinationen der Dichtkunst mit nicht-ästhetischen Zwecken hatte ich Ihnen schon in der ersten Vorlesung gegeben und Sie bereits darauf aufmerksam gemacht, daß bald der nicht-ästhetische Zweck primär und der ästhetische sekundär, gewissermaßen „auxiliär" ist, bald umgekehrt; nicht selten halten sich auch beide ungefähr das Gleichgewicht. Im Minimum ist der ästhetische Zweck bei den gereimten Grammatikregeln, wie sie vielen unter Ihnen vom Gymnasium her geläufig sind. Von einem ästhetischen Zweck kann hier überhaupt nur insofern gesprochen werden, als bei dem Schüler die Erregung eines Lustgefühls bezweckt wird, das ihm über die trockene Regel

etwa ähnlich hinweghilft wie der Zuckerzusatz über ein widrig schmeckendes Arzneimittel. Der Zweck, durch Rhythmus und Reim — ganz unabhängig von ästhetischen Lustgefühlen — die Regel rascher und fester einzuprägen, also der mnemotechnische Zweck, liegt bereits außerhalb des Ästhetischen. Bedeutender ist der Prozentsatz des ästhetischen Zwecks bei der ästhetischen Rhetorik.[1] Der Hauptzweck ist ein nicht-ästhetischer, aber die künstlerische rhetorische Gestaltung soll dazu dienen, durch ästhetische Hilfswirkungen den nicht-ästhetischen Hauptzweck sicherer und vollständiger zu erreichen. Selbstverständlich beschränkt sich diese ästhetische Rhetorik nicht auf die Wahl klangvoller Worte u. dgl., also auf die sog. Diktion, die *λέξις* in der Poetik des Aristoteles, sondern sie erstreckt sich auch auf die ästhetische Auswahl der Gedanken, die *διάνοια* des Aristoteles.[2] Ein merkwürdiges Beispiel bieten die Prunkreden, die *λόγοι ἐπιδεικτικοί* des Isokrates, die wahrscheinlich niemals gehalten worden sind, sondern zum Lesen bestimmt waren, und bei denen die künstlerische Gestaltung ganz in den Vordergrund tritt. Bei Vaterlandsliedern, Festliedern, politischen Tendenzliedern können Sie das schwankende Verhältnis der beiden Zwecke ebenfalls gut beobachten. Die Freiheitslieder Arndts bezweckten vor allem, das deutsche Volk zum Kampf gegen seine Unterdrücker aufzurufen, und die dichterische Gestaltung sollte in erster Linie diesen Zweck unterstützen, aber ihre ästhetische Wirkung bleibt auch losgelöst von dem patriotischen Zweck bestehen. Es kommt — wie wir dies früher bereits einmal feststellten — oft nur auf die Einstellung des Hörenden oder Lesenden an, ob dieser oder jener Zweck in höherem Maß erfüllt wird. Auch hier löscht die Zeit sehr oft die nicht-ästhetischen Zwecke aus und läßt nur die rein ästhetischen Wirkungen übrig.

Eine andere ebenso wichtige Einteilung der heteroteletischen Dichtwerke ergibt sich auf Grund des verschiedenen Charakters der außer-ästhetischen Zwecke, die mit den ästhetischen Zwecken in dem Dichtwerk von dem Schaffenden verbunden werden. Wir haben in dieser Beziehung früher (S. 33) ethisierende, didaktische und teletische Kunst-

---

1) Unter Rhetorik verstehe ich hier nicht die Lehre von der Gestaltung der Rede (nach Analogie der „Poetik"), sondern diese Gestaltung selbst nach ihrem ganzen Umfang (nach Analogie der „Poesie"). Die ästhetische Rhetorik oder künstlerische Gestaltung der Rede ist wiederum nur ein Teil dieser Rhetorik, nämlich derjenige, der auf ästhetische Wirkung bzw. Nebenwirkung abzielt; andere Teile der Rhetorik betreffen die logische Klarheit und Richtigkeit u. dgl. mehr und haben mit ästhetischen Wirkungen nichts zu tun.

2) Ich erinnere Sie immer wieder daran, daß die Wortkunst durch das Wort auf uns einwirkt, ihrem Inhalt nach aber durchaus nicht auf das Wort beschränkt ist und ihre ästhetischen Wirkungen vorzugsweise den durch das Wort ausgedrückten Gedanken verdankt.



werke unterschieden. Ein ausgesprochenes ethisierendes Dichtwerk ist z. B. Albrecht von Hallers „Lehrgedicht“ Über den Ursprung des Übels. Hier werden uns ethische Gebote unmittelbar in dichterischer Form vorgetragen. Viel häufiger ist der ethische Zweck versteckter, der ethische Inhalt kommt nur mittelbar zur Geltung. In zahlreichen Trauerspielen sühnt der Held mit seinem Tode eine moralische Schuld, und damit erzielt das Trauerspiel außer der ästhetischen auch eine ethische Wirkung. Dem ethisierenden Kunstwerk steht das religiöse in manchen Beziehungen nahe. Klopstocks Messias, Friedrich von Sallets Laienevangelium, Leopold Schefers Laienbrevier sind hierher zu rechnen. Sehr oft mischen sich ethische und religiöse Zwecke bzw. Wirkungen. Eines der großartigsten Beispiele ist die divina commedia von Dante. Zu den didaktischen Dichtwerken haben wir alle diejenigen Dichtwerke zu rechnen, die uns irgendein Wissen im weitesten Sinn übermitteln wollen bzw. tatsächlich übermitteln und dadurch auch ein alethisches Lustgefühl (S. 29 u. 32) neben dem ästhetischen erregen. Ich erinnere Sie an Bodmers Noachide, die wir in der ersten Vorlesung als Beispiel herangezogen haben. Besonders häufig handelt es sich um philosophische Erkenntnisse, die uns in dichterischer Form übermittelt werden. Hierher gehören die Lehrgedichte der vorsokratischen griechischen Philosophen, z. B. die uns leider nur in spärlichen Resten erhaltenen Gedichte des Xenophanes und Parmenides, das Gedicht des Lukrez De rerum natura und viele andere. Selbst die in Platos Dialoge eingeflochtenen Mythen kann man hierher rechnen. Dabei haben wir zu beachten, daß sehr oft das ethisierende Dichtwerk zugleich einen didaktischen Charakter hat, wie wir dies früher (S. 32) bereits festgestellt haben. Diese Kombination ist so häufig, daß man mitunter sogar fälschlich das didaktische Dichtwerk mit dem ethisierenden identifiziert. Viel geringere Bedeutung hat die dritte Kombination, das teletische Dichtwerk, für welches wir Beispiele in den Reimregeln der Grammatik und in der Rhetorik schon kennen gelernt haben.

Von schier unabsehbarer Ausdehnung und Mannigfaltigkeit sind die **Mischkünste**, an denen die Wortkunst, die Poesie unserer Terminologie, beteiligt ist. Eine der ältesten Kombinationen, die uns schon bei primitiven Völkern begegnet ist, ist diejenige mit der Musik im Lied. Damit sind aber die poetisch-musikalischen Mischkunstwerke nicht erschöpft. Auch viele sog. Programmsymphonien sind im weiteren Sinn hierher zu rechnen. Beispielsweise nenne ich Ihnen die Symphonie Romeo und Julia von Hektor Berlioz, die Faustsymphonie von Liszt und Francesca da Rimini von Tschaïkowsky. Hier wird allerdings die Musik nicht unmittelbar von den Worten der Dichtung — als Empfindungen — begleitet, aber im allgemeinen wird doch wohl

vorausgesetzt, daß die zugehörigen Dichtwerke dem Hörer bekannt sind. Nur insofern wird der Charakter der musikalisch-poetischen Mischkunst hier verwischt, als erstens die Bekanntschaft mit dem Dichtwerk als verbalem Kunstwerk nicht unerläßlich ist, sondern die Bekanntschaft mit dem Inhalt der Dichtung oder auch nur mit dem historischen Tatbestand — z. B. bei Francesca da Rimini — ausreicht, und zweitens das Musikwerk auch ohne jede Bekanntschaft mit dem im Titel angegebenen Inhalt eine große selbständige ästhetische Wirkung ausüben kann.

Interessant ist für uns, daß sich bei diesen poetisch-musikalischen Mischkunstwerken die Schöpfung meist auf zwei Personen verteilt, den Dichter und den Komponisten. Indes ist dies selbstverständlich nicht unbedingt notwendig. In der Kunst der Primitiven war der Dichter meist zugleich Komponist, und noch in der Kunst der alten Griechen und im Mittelalter bis in die Zeit der Meistersinger hinein läßt sich eine solche Personalunion nachweisen. Wir können sogar noch weiter gehen. Unter dem Einfluß namentlich von Richard Wagner hat sich gerade in neuester Zeit wieder der Gedanke Bahn gebrochen, daß der größte Künstler sich auch den Text seiner Kompositionen selbst schafft. Bei Betrachtung der Oper wird uns dieser Gedanke wieder begegnen. Auch die fast durchweg herrschende Reihenfolge: erst Text, dann Komposition ist zwar die natürlichere, aber doch gleichfalls nicht absolut unerläßlich. Man kann sich sehr wohl denken, daß gelegentlich auch einmal nachträglich zu einem Musikwerk ein Text, z. B. ein Gedicht, gedichtet wird. Dem Grad der Anlehnung bleibt dabei ein weiter Spielraum.[1]

---

1) Ein Beispiel mag Ihnen folgendes Gedicht zu Schumanns Reconnaissance geben:

Kleine Schritte! sachte, sacht!
Ist er's? Herz, mein Herz, klopf' leise!
Hat er mein noch je gedacht?
Scheu umwandl' ich ihn im Kreise.
Suchend blickt er. Nach wem schaut er?
Schweig', mein Herze! Hin ist hin.
Musikanten, spielet lauter!
Wirbelt mir ihn aus dem Sinn!
Nein! Muß ihn noch einmal sprechen.
Sachte, sachte! Kleine Schritte!
Sollte auch das Herz mir brechen, —
Ruf' ihn an nach Maskensitte.
Maske, Maske, erkennst du mich?
Schreib' den Namen mir in die Hand,
Wenn nicht ganz mein Bild dir verblich!
Einstmals war es dir wohl bekannt.
Denkst du noch an die ferne Stunde
In dem alten einsamen Park?
Bebend glühte Mund an Munde,
Ich so schwach und du so stark.
Weißt du noch, wie die Abendsonnenstrahlen
Durch das Laub sich spielend zu uns stahlen,
Wie du küssend auf meinen Haaren sie haschtest,
Küssend von meinen Lippen sie naschtest?
Steigt kein Bild aus deines Herzens Grunde
Lockend in dir auf wie fernes Glück?
Mir ward Heimat diese eine Stunde,
Immer zog's zu ihr mein Herz zurück.
Schweigst du? Weg, ihr seligen Bilder,
Still, mein Herze! Hin ist hin!
Musikanten, spielet wilder!
Wirbelt mir ihn aus dem Sinn!
Kleine Schritte, sachte, sacht!
Kerzen, strahlt auf fremdes Glück!
Wandre in die leere Nacht
Einsam, heimatlos zurück.

Ebenso bedeutsam sind die Mischkunstwerke der Poesie mit der Graphik und der Plastik. Was zuerst die graphisch-poetischen Mischkunstwerke anlangt, so ist ihr häufigstes Beispiel in der Illustration eines Dichtwerkes gegeben. Ob es sich um ein geformtes oder formloses — sog. prosaisches — Dichtwerk handelt, ob die Illustration hell-dunkel oder farbig ist (vgl. S. 77), ist für unsere Klassifikation ohne Bedeutung; entscheidend ist nur, ob die graphische Darstellung selbst auch eine ästhetische Wirkung, nicht z. B. eine bloße veranschaulichende hat. Wie bei dem musikalisch-poetischen Mischkunstwerk geht auch bei dem graphisch-poetischen meistens das Dichtwerk voraus, und sekundär wird von einer anderen Person die Illustration hinzugefügt. Es steht aber nichts im Wege, daß ausnahmsweise zu einem graphischen Kunstwerk sekundär ein Dichtwerk hinzugedichtet wird, oder daß ein und dieselbe Person annähernd zugleich ein graphisches Kunstwerk und das zugehörige Dichtwerk schafft. Beispiele solcher Selbstillustration bzw. Selbstbedichtung oder — kurz zusammengefaßt — eines solchen graphisch-poetischen „Zwillingskunstwerks" sind die Zeichnungen E. Th. A. Hoffmanns zu seinen Novellen — die Figur des Kreisler, Kater Murr u. a. — und die freilich sehr viel tiefer stehenden Bilderhumoresken von Wilhelm Busch.

Die Mischung der Poesie mit der toten Plastik — also namentlich mit der Glyptik (vgl. S. 72) — hat weder in der Kunstgeschichte noch in der Ästhetik eine größere Bedeutung. Um so wichtiger ist die Mischung mit der lebenden Plastik. Sie macht, wenn wir vorläufig noch an unserer Klassifikation vom Standpunkt des aufnehmenden Sinnesapparats bzw. des aufgenommenen Empfindungsmaterials festhalten, das Wesen des aufgeführten Dramas aus. Schon jetzt mache ich Sie darauf aufmerksam, daß hier der schaffende Dichter seinem Drama während des Dichtens ganz anders gegenübersteht als der genießende Theaterbesucher demselben Drama während der Aufführung. Für ersteren ist das Drama während der Entstehung, was Empfindungen anlangt, fast nur als Wortgebilde gegeben, insofern der Dichtende leise, halblaut oder laut die Worte der Personen des Dramas spricht, alles andere hingegen — Szenerie, Aussehen der handelnden Personen — sich nur in Vorstellungen vergegenwärtigt.[1] Was für den Dichter ganz überwiegend Wortkunstwerk ist, ist für den Zuschauer poetisch-bioplastisches Mischkunstwerk. Nur das gelesene, nicht in der Bühnenaufführung erlebte Drama ist ein reines Wortkunstwerk in unserem Sinne.

1) Allerdings wissen wir von manchen Dichtern, daß sie während des Dichtens eines Dramas selbst die handelnden Personen „agieren"; in solchen Fällen kommen zu dem verbalen Moment kinästhetische und optische Momente hinzu.

Indem ferner das Drama zu seiner Aufführung der Schauspieler bedarf, tritt — analog der Deklamation (S. 89), aber mit erweiterter Aufgabe — der dramatischen Dichtkunst die Schauspielerkunst und die Regiekunst als Hilfskunst zur Seite (vgl. auch S. 71). Auf die interessanten Personalunionen zwischen Schauspielerkunst und dramatischer Dichtkunst weise ich Sie nur kurz hin; denken Sie beispielsweise an das Auftreten von Shakespeare und Molière in ihren eigenen Stücken!

Während für die zuerst besprochenen poetischen Mischkunstwerke analoge Gebilde im Bereich des Naturästhetischen so gut wie vollständig fehlen, sind sie für das Drama in großer Zahl vorhanden. Das wirkliche Leben ist unendlich reich an ästhetisch wirksamen, von Worten begleiteten Handlungen. Wenn ich Ihnen früher (vgl. S. 79 u. 80) für das optische Naturästhetische Vorgänge der Geschichte und des alltäglichen Lebens als Beispiele anführte, so können wir jetzt ergänzend hinzufügen, daß diese Vorgänge sehr oft von Worten begleitet sind, also dem in Rede stehenden dramatischen d. h. verbal-bioplastischen Mischkunstwerk entsprechen.

Verbindet sich mit dem Wortkunstwerk außer der lebenden Plastik auch die Musik, so haben wir die aufgeführte Oper vor uns, das „musikalische Drama", wie Rich. Wagner es genannt hat, das melodramma oder dramma per musica, wie es in Italien hieß. Sie wissen, daß die antike Tragödie regelmäßig von Musik begleitet war[1], insofern die Chöre zu einem großen Teil nicht gesprochen, sondern zu einer einfachen Instrumentalmusik — Flöte oder Leier — gesungen wurden. Auch Wechselgesänge zwischen Chor und Schauspieler, sog. *κομμοί* oder *κομματικὰ μέλη*, kamen vor. Wir dürfen aber nicht übersehen, daß diese antiken Musikdramen andrerseits in wesentlichen Punkten von unseren Opern verschieden waren. Erstens trat die ästhetische Bedeutung des musikalischen Faktors gegenüber derjenigen des poetischen doch wohl in der Regel zurück, zweitens scheint in Zusammenhang hiermit der Tonwechsel in den Chorgesängen viel weniger umfangreich gewesen zu sein als in den Chören und Arien unserer Opern, sich also dem Rezitativ etwas mehr genähert zu haben, drittens war für die antike Musik schon durch ihren homophonen Charakter (vgl. S. 59) der Ausdrucksbereich und damit auch die Wirkungsmöglichkeit stark eingeengt, und viertens blieb doch

1) Allerdings trat der Anteil des Chors an der Tragödie allmählich mehr und mehr zurück. Namentlich wurde der in manchen Stücken des Äschylos sehr umfangreiche Exodus schon bei Sophokles und Euripides auf wenige Anapäste reduziert. Auch wurden bei der Aufführung später in den Chören zuweilen große Streichungen vorgenommen. Eine ganz chorlose Tragödie ist im Altertum überhaupt nicht sicher nachzuweisen. Vgl. Leo, Rhein. Mus. 1897, Bd. 52, S. 509.



stets ein großer Teil des Dramas musikfrei. Das moderne Musikdrama[1] tritt zum ersten Male gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf in dem von Rinuccini gedichteten und von Jacopo Peri, dem Musikintendanten am Hof von Florenz, in Musik gesetzten Hirtendrama Dafne[2], und es ist sehr interessant, daß die neue Kunstgattung in der bewußten Absicht geschaffen wurde, die Antike nachzuahmen; man war nämlich nach vielen Untersuchungen zu der falschen Ansicht gekommen, die alten Dramen wären durchweg — nicht nur in den Chören — von Musik begleitet gewesen und alle Worte wären gesungen worden. Die weitere Entwicklung, die zu einem völligen Hinausgehen über das antike Musikdrama führte, ist Ihnen in ihren Grundzügen bekannt. Barthold Feind[3] soll schon 1708 behauptet haben, die Oper sei das höchste Kunstwerk, und dieselbe Ansicht hat neuerdings Rich. Wagner vertreten. Für Wagner[4] ist das Drama das höchste Kunstwerk und das vollkommene Drama ohne Musik undenkbar. Wir werden vorläufig nur zugestehen können, daß die Oper insofern das umfassendste Kunstwerk ist, als sie die Poesie, die lebende Plastik und die Musik in sich vereinigt, ja in den Bühnendekorationen sogar die Graphik und im Ballett — allerdings meist ohne inneren Zusammenhang mit dem übrigen Kunstwerk — die Tanzkunst hinzuzieht. Andrerseits ist zu betonen, daß bei der Oper die einzelnen Künste keineswegs koordiniert sind: die Musik erscheint mehr als die Begleiterin der Worte, wenn sie auch an der ästhetischen Wirkung sehr oft viel stärker beteiligt ist als diese.

Für die Oper wird die Frage der Personalunion von Dichter und Komponist wiederum besonders dringend und interessant. Wir wissen, daß Äschylos zu seinen Dramen selbst neue Reigen erfand und sogar auch selbst als Regisseur wirkte und als Schauspieler auftrat. In neuerer Zeit haben Rich. Wagners Opern uns ein Beispiel für den Erfolg, Schumanns Genoveva ein Beispiel für den Mißerfolg einer solchen Personalunion gegeben.[5]

Damit haben wir unseren Überblick über die Klassifikation der ästhetischen Gebilde vom Standpunkt der Ausgangsempfin-

---

1) Vgl. Angelo Solerti, Le origini del melodramma, Torino 1903, S. 40ff.

2) Musikal. Wochenbl. 1888 (Ref.) u. O. G. Sonneck, Sammelb. d. Intern. Mus. Ges. 1913/4, Bd. 15, S. 102.

3) Gedanken von der Opera, Stade 1708 (nach Borinski, Poetik der Renaissance, Berlin 1886, S. 364 ff.).

4) Das Kunstwerk der Zukunft, Ges. Schriften, ed. Golther, Bd. 3, S. 42 (besonders beachtenswert S. 160 Anm.); Oper und Drama, ebenda Bd. 3, S. 222 und Bd. 4, S. 1 (namentlich S. 3 ff. und 112 ff.); Über die Bestimmung der Oper, ebenda Bd. 9, S. 127.

5) Vgl. R. Wagners Bemerkungen in „Über das Opern-Dichten und -Komponieren im besonderen“, Ges. Schr., ed. Golther, Bd. 10, S. 169 f.

dungen beendet. Sie erkennen jetzt wohl deutlich, wie wenig die üblichen Einteilungen der ungeheuren Mannigfaltigkeit des Ästhetischen gerecht werden. Nur eine Darstellung, wie wir sie jetzt gegeben und in einer Tafel zusammengestellt haben, vermag uns einigermaßen eine Vorstellung von den komplizierten Verbindungen und Übergängen im Bereich des Ästhetischen zu geben.

Zugleich aber steigt uns ein ernstes Bedenken gegen unsere bisherige Klassifikation auf, welches wir etwa folgendermaßen formulieren können: ist überhaupt eine Einteilung, welche im wesentlichen nur von der Verschiedenheit der das ästhetische Objekt uns zuführenden Sinnesgebiete und somit von den Ausdrucksmitteln ausgeht, den tieferen Zwecken der Ästhetik angemessen? Oder, anders ausgedrückt: ist beispielsweise eine Unterscheidung zwischen optischen und akustischen Kunstwerken nicht ebenso äußerlich, wie es eine Unterscheidung zwischen einem gelesenen, d. h. optisch aufgenommenen und einem gehörten, d. h. akustisch aufgenommenen, z. B. mir vorgelesenen Gedicht wäre? Hierauf ist zunächst zu erwidern: Der letzte Vergleich ist insofern nicht zutreffend, als bei dem Lesen eines Gedichtes die optischen das Lesen begleitenden Empfindungen an Bedeutung ganz gegenüber der ästhetischen Wirkung der von den optischen Empfindungen angeregten Wortklangbilder mit ihren Rhythmen, Reimen usf. zurücktreten. Im übrigen soll aber unumwunden zugegeben werden, daß unsere bisherige Klassifikation einseitig die auslösende Empfindung, also, wie wir es ausgedrückt haben, den direkten oder Empfindungsfaktor des ästhetischen Vorgangs berücksichtigt hat. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß eine solche Einteilung überflüssig ist. Der Empfindungsfaktor hat seine volle Berechtigung neben dem Vorstellungsfaktor, dem indirekten oder assoziativen Faktor, wie wir ihn auch genannt haben. Erkennt man dies aber an, so ist eine Einteilung nach verbalen und objektiven Reizen und nach den Sinnesgebieten die natürlichste. Der Empfindungsfaktor ist in der Tat in bedeutsamer Weise verschieden, je nachdem er verbal oder objektiv, optisch oder akustisch oder kinästhetisch einwirkt. Allenthalben wird sich zeigen, daß die ästhetischen Gesetze der Empfindungen wesentlich von der Empfindungs**modalität** abhängen. Daher treten auch bei unserer Einteilung solche ästhetische Gebiete, bei denen der Empfindungsfaktor überwiegt, wie z. B. die Musik, scharf als natürliche Klassen in ihrer vollen Eigenart hervor. Andrerseits mußten wir infolge der Einseitigkeit unserer Einteilung in den Kauf nehmen, daß **solche** ästhetische Gebiete und daher auch **solche** Künste, bei denen der **Vorstellungs**faktor überwiegt, wie z. B. die Poesie, bei unserer Einteilung nicht in ihrer Eigenart zur Geltung kommen und daher einen gewissermaßen künstlichen Platz einzu-

nehmen scheinen. Wir wollen einfach sagen: die „ideollen“ Künste kommen gegenüber den „sensoriellen“ zu kurz.

Unsere Einteilung bedarf daher einer Ergänzung durch eine zweite, welche die Verschiedenartigkeit des Vorstellungsfaktors zugrunde legt, und bei dieser zweiten Einteilung werden wir es ertragen müssen, daß nun die vorzugsweise durch den Empfindungsfaktor wirkenden Künste ihrerseits gewissermaßen in einen Schatten zurücktreten. Die Durchführung stößt außerdem auf sehr viel größere Schwierigkeiten. Auf den ersten Blick erscheint es überhaupt ganz unmöglich, die ungeheuere Mannigfaltigkeit der Vorstellungsfaktoren vom ästhetischen Standpunkt aus irgendwie zu ordnen, und in der Tat ist auch in der Geschichte der Ästhetik noch kein Einteilungsversuch, wie er uns jetzt vorschwebt, verwirklicht worden. Und doch ist er weder überflüssig noch aussichtslos. Ich schlage vor, ihn folgendermaßen auszuführen, und will mich dabei, um Wiederholungen zu vermeiden, auf das Kunstästhetische beschränken. An erster Stelle unterscheiden wir zwischen denjenigen Künsten bzw. Kunstwerken, bei welchen Vorstellungsfaktoren oder, wie wir auch sagen können, inhaltliche Faktoren (vgl. S. 64) überhaupt keine oder fast keine Rolle spielen, also, wie wir es eben ausdrückten, im Schatten unserer Einteilung liegen, und denjenigen, bei welchen Vorstellungsfaktoren an dem ästhetischen Lustgefühl wesentlich beteiligt sind. Im ersteren Fall wollen wir von „unmittelbar wirkenden“ oder „immediaten“, im letzteren von „mediaten“ Kunstwerken sprechen. Fast die gesamte Musik — mit Ausnahme der ausgesprochenen Programmusik, mit der wir uns später ausführlich beschäftigen müssen — gehört, soweit sie nicht von Worten usf. begleitet ist, in das Bereich der immediaten Kunstwerke, ebenso aber auch ein großer Teil der Ornamentik, soweit sie sich nämlich auf Arabesken u. dgl. beschränkt, die keine Gegenstandsvorstellungen wecken, ferner ein nicht unbeträchtliches Gebiet der Architektonik, soweit hier nicht bestimmte teletische Vorstellungen (vgl. S. 22) ein inhaltliches Moment einführen. Ich glaube, daß, wenn Sie sich einmal für einen Augenblick von der hergebrachten Einteilung in musische, bildende Künste usw. freimachen, Ihnen auch ein Gefühl für die Zusammengehörigkeit der eben aufgezählten Kunstwerke aufdämmern wird. In unseren späteren Auseinandersetzungen werden wir noch auf manche bestätigende Tatsachen stoßen. Jetzt mache ich Sie nur noch darauf aufmerksam, daß die eben von uns durchgeführte Haupteinteilung in einigen Beziehungen mit der Unterscheidung Kants[1] zwischen „freier“ und „bloß anhängender“ Schönheit zusammentrifft. Die freie Schönheit definiert

---

1) Kritik der Urteilskraft § 16.

Kant nämlich als diejenige, „die keinen Begriff von dem voraussetzt, was der Gegenstand sein soll“, die bloß anhängende als diejenige, „die einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraussetzt“. Die freie Schönheit nennt er auch „für sich bestehende“ dieses oder jenes Dinges, die bloß anhängende „bedingte“ Schönheit von Objekten, „die unter dem Begriff eines besonderen Zweckes stehen“. Sie erkennen sofort, in welchen Punkten diese Unterscheidung Kants mit der unsrigen zusammenfällt, und in welchen nicht. Die Beziehung auf Vorstellungen hat Kants anhängende Schönheit mit unserem mediaten Kunstwerk gemein, dagegen ist der Charakter der Beziehung ein ganz anderer, insofern „Vollkommenheit“ und „Zwecke“ und „Sollen“ nach unserer Auffassung mit dem Wesen des Ästhetischen überhaupt nichts zu tun haben; weder ist alles Ästhetische vollkommen noch alles Vollkommene ästhetisch[1], und Zwecke sind, wie wir festgestellt haben, geradezu dem Ästhetischen feindlich. Wie wenig zutreffend in dieser Beziehung Kants Unterscheidung ist, ersehen Sie aus seinen Beispielen. Blumen, viele Vögel, viele Schaltiere des Meeres sollen freie, Menschen, Pferde, Gebäude anhängende Schönheiten sein. Bei einer Blume soll außer dem Botaniker schwerlich jemand wissen, „was sie für ein Ding sein soll“, während bei Mensch und Pferd uns ein „Begriff vom Zwecke, welcher bestimmt, was das Ding sein soll“, gegeben ist. Nur die sehr geringe persönliche Erfahrung Kants, der die Provinz Ostpreußen nie verlassen hat, auf dem Gebiet der bildenden Kunst erklärt uns diesen unhaltbaren Standpunkt. Ich bitte Sie aber auch das Richtige der Kantschen Erörterung, das auch in den Beispielen noch durchschimmert, nicht zu übersehen: die Unterscheidung des immediaten und mediaten Charakters in unserem Sinn. Es stimmt daher ganz mit unserer Auffassung überein, wenn Kant weiterhin „Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten“ und „in der Musik Phantasien (ohne Thema), ja die ganze Musik ohne Text“ zu den freien Schönheiten zählt.

Sehr wichtig ist nun aber, daß es sich bei dieser unserer ersten Haupteinteilung nicht um eine logisch scharfe Grenze handelt. Zwischen dem absolut immediaten Kunstwerk, wie es beispielsweise manche Mozartsche Sonate darbietet, und dem höchst mediaten Kunstwerk, wie es in einem historischen Drama vorliegt, existieren alle überhaupt denkbaren Zwischenstufen.

Für die weitere Einteilung kommen bei unserem jetzigen Versuch nur die mediaten Kunstwerke in Betracht. Diese zerfallen, je

1) Über die Beziehungen der Vollkommenheit zum Ästhetischen werden wir in einer späteren Vorlesung ausführlich sp[illegible]



nachdem Vorstellungen einer Handlung oder eines Zustandes überwiegen, in zwei Hauptklassen: in die aktionalen und die stationalen Kunstwerke, wie wir in Ermangelung besserer Ausdrücke sagen wollen.[1]

Zu den aktionalen Kunstwerken gehören vor allem Epos, Ballade, Drama, Novelle, Roman, Märchen, ferner jedes plastische und graphische Kunstwerk, das eine Handlung oder einen handlungsähnlichen Vorgang — z. B. einen Vesuvausbruch — darstellt, vor allem also z. B. fast alle sogenannten historischen Gemälde. Es kommt dabei gar nicht darauf an, daß die Handlung in ihrem ganzen Ablauf dargestellt wird. Das pergamenische Relief der Gigantenschlacht, die Niobidengruppe, der Höllensturz der Verdammten des Michel Angelo, das Gemetzel auf Chios von Delacroix sind aktional — „dramatisch" im weiteren Sinn —, obwohl sie die Handlung nicht in einem Zyklus darstellen, sondern nur eine einzelne Situation als prägnante Repräsentantin der ganzen Handlung herausgreifen. Selbst aktionale Tonwerke fehlen nicht gänzlich: Mazeppa von Liszt, die dramatischen Symphonien von Hektor Berlioz geben ausgezeichnete Beispiele. In den meisten Opern ist der musikalische Anteil durchaus aktional. Namentlich die moderne Oper zeigt dies sehr deutlich. C. M. v. Weber konzentriert noch sehr oft die Musik ganz auf gewisse zuständliche, z. B. lyrische Momente, Rich. Wagner kennt die Musik fast nur als aktionale Kunst. Freilich mutet es uns, die wir ganz in dem alten Einteilungsschema befangen sind, zunächst sonderbar an, daß Taillefer, Wallenstein, Gigantenschlacht, Niobegruppe und Mazeppa in eine Kunstklasse gehören sollen, aber bei tieferem Nachdenken und bei sorgfältiger Selbstbeobachtung des ästhetischen Erlebnisses in allen diesen Fällen wird Ihnen doch einleuchten, daß wirklich unbeschadet aller Verschiedenheiten eine Wesensgemeinschaft vorliegt. Mein ästhetisches Erlebnis, wenn ich Byrons Mazeppa lese, hat eine enge Verwandtschaft mit dem ästhetischen Erlebnis, wenn ich Liszts Mazeppa höre, und beide Erlebnisse sind von der ästhetischen Wirkung eines lyrischen Gedichts oder eines Landschaftsbildes durchaus wesensverschieden.

Ausgeprägt stationale Kunstwerke sind hingegen auf dem Gebiet der Dichtkunst z. B. fast alle lyrischen Gedichte, auf dem Gebiet der graphischen Künste alle Landschaftsgemälde und Stilleben, ferner weitaus die meisten plastischen Kunstwerke, sofern sie eben keine Handlung und keinen handlungsähnlichen Vorgang darstellen, endlich alle architektonischen Kunstwerke. Manches andere Beispiel werden

1) Für die erste Klasse wäre an sich der Ausdruck „dramatische Kunstwerke" am geeignetsten, er kommt aber, da er schon im engeren Sinn verwendet wird, nicht in Frage.



wir später noch kennen lernen. Charakteristisch für diese stationalen Kunstwerke ist, daß sie einen Zustand darstellen, der als solcher, d. h. ohne Beziehung auf eine Handlung ästhetisch wirksam ist. Dieser „Zustand" kann sehr verschiedener Art sein, und dadurch wird die Einheitlichkeit dieser Klasse der Kunstwerke für die oberflächliche Betrachtung verdeckt. Der „Zustand" einer Landschaft ist von dem „Zustand" einer Götterstatue oder eines Menschenporträts erheblich verschieden. Eine Landschaft von Jakob Ruisdael, die Schilflieder Lenaus und die Statue des Sophokles im Lateran scheinen auf den ersten Anblick gar nichts gemein zu haben. Und doch lehrt eine sorgfältigere Beobachtung das Gegenteil: das Stationäre des ästhetischen Gegenstandes drückt dem ästhetischen Erlebnis in allen drei Fällen einen ganz bestimmten Stempel auf. Wir erleben kein Werden, sondern nur ein Sein. Alle die ästhetischen Momente, die aus dem Werden entspringen und mit denen wir uns noch oft beschäftigen müssen, fallen weg.

Es versteht sich von selbst, daß die Grenze zwischen aktionalen und stationalen Kunstwerken nicht scharf ist. Es gibt z. B. Vorgänge, die zwar im zeitlichen Ablauf mit den Handlungen übereinstimmen, aber ihrem Inhalt nach nicht den Charakter einer Handlung tragen. So ist ein einfacher Spaziergang, wie ihn ein lyrisches Gedicht schildert, im buchstäblichen Sinn sicher eine Handlung, hier in unserem ästhetischen Sinn fehlt ihm aber das charakteristische Moment der Handlung: eine wesentliche Transformation eines gegebenen Anfangszustandes. Wir werden diesen Satz später für das sog. lyrische Drama zu verwerten haben.

Auch rein gefühlsmäßig ist das ästhetische Erlebnis gegenüber einem aktionalen Kunstwerk in der Regel ein anderes als gegenüber einem stationalen. Im ersteren Fall trägt es mehr den Charakter eines Affekts, im letzteren mehr den Charakter einer Stimmung.[1] Hiermit hängt es weiter zusammen, daß die von dem stationalen Kunstwerk hervorgerufenen ästhetischen Gefühle meistens weniger heftig sind als die von einem aktionalen hervorgerufenen. Ihr Einfluß auf unser Denken und unsere motorischen Innervationen ist geringer. Das „Dynamische" tritt zurück.

Man kann sich schließlich noch die Frage vorlegen, ob es nicht ideelle Kunstwerke gibt, die weder eine Handlung noch einen Zustand — beides im weitesten Sinn genommen — darstellen, sondern einen ganz abstrakten zeitlosen Vorstellungsinhalt haben. Wir werden später feststellen, daß diese Frage zu bejahen ist. Einstweilen nenne

1) Vgl. über diesen Unterschied Leitf. d. phys. Psychologie, Jena 1920, 11. Aufl., S. 328 ff. und 342 ff.

ich Ihnen als Beispiel die Makamen des Hariri von Rückert, das Laienbrevier von Leopold Schefer, das Laienevangelium von Sallet. Auch die philosophischen Dichtungen von Nietzsche gehören zum Teil hierher. Wir wollen also für diese Gruppe in unserem Einteilungssystem eine besondere Stelle offen lassen und diese Kunstwerke als reflexionale den aktionalen und stationalen gegenüberstellen. Aus ohne weiteres ersichtlichen Gründen sind sie auf das Gebiet der Dichtkunst beschränkt und meistens heterotelischen Charakters.

Wir haben nunmehr zwei Haupteinteilungen der ästhetischen Gebilde durchgeführt: einerseits nach den Ausgangsempfindungen und andrerseits nach dem wirksamen Faktor. Wir werden bei unseren weiteren Untersuchungen je nach Zweckmäßigkeit bald diese, bald jene zugrunde legen.

4. Vorlesung.

Die Methoden der wissenschaftlichen Ästhetik.

Wir haben in der letzten Vorlesung die allgemeine Ästhetik eingeteilt in die Ästhetik der Empfindungen, die Ästhetik der Vorstellungen, die Ästhetik des resultierenden Gefühls und die Ästhetik des Kunstschaffens (vgl. S. 66). Heute wollen wir uns mit den Methoden beschäftigen, die der Ästhetik bei der Lösung ihrer Aufgaben auf allen diesen Gebieten zur Verfügung stehen.

Sie entsinnen sich, daß wir schon in unseren ersten Betrachtungen zwei Hauptmethoden der Ästhetik unterschieden haben, die deduktive, den sog. Weg von oben, und die induktive, den Weg von unten. An dem Beispiel der deduktiven Ästhetik Schellings und Hegels haben wir gesehen, welche Gefahren mit der deduktiven Methode untrennbar verknüpft sind. Die deduktive Methode geht von irgendwelchen höchsten Allgemeinbegriffen aus (vgl. S. 2ff.) und versucht auf logischem Wege das Schöne als einen Spezialfall dieses höchsten Allgemeinen zu begreifen. Da die einzelnen erkenntnistheoretischen Systeme über solche höchste Allgemeinbegriffe bis jetzt zu keiner Einigung gelangt sind, so fehlt der deduktiven Ästhetik jede gemeinsame Grundlage. Die Ästhetik wird, wenn sie sich der deduktiven Methode unterwirft, von dem einzelnen erkenntnistheoretischen bzw. metaphysischen System abhängig. Wie sehr dadurch die Entwicklung einer Wissenschaft gehemmt und gestört werden muß, lehrt das Beispiel der Psychologie, die sich überhaupt erst dann zum Rang einer Wissenschaft erhoben hat, als sie die deduktive Methode und die Abhängigkeit von den jeweiligen philosophischen Systemen abgeschüttelt hat.

Und dennoch wollen wir nicht jede Deduktion aus der Ästhetik verbannen und den Zusammenhang mit der Erkenntnistheorie, insbesondere mit der erkenntnistheoretischen Wertlehre oder Axiologie nicht gänzlich preisgeben. Vielmehr werden wir, **nachdem** wir auf induktivem Wege das Ästhetische untersucht und seine Gesetze festgestellt haben, hinterher jedenfalls zu prüfen haben, wie sich das von uns ermittelte Ästhetische in den allgemeinen Zusammenhang

des Gegebenen einordnet, und werden uns dabei an die einzelnen erkenntnistheoretischen und auch metaphysischen Systeme wenden und fragen, welches unter ihnen die Stellung des Ästhetischen, wie wir es induktiv festgestellt haben, deduktiv begreiflich macht. In unserer letzten Vorlesung wird also die deduktive Methode zu ihrem Recht kommen. Für die höchste, aber auch letzte Frage der Ästhetik bleibt sie vorbehalten; hier ist nur sie zuständig.

Bis dahin schlagen wir ausschließlich den Weg von unten, d. h. die induktive Methode ein. Wir waren dabei allerdings schon in der ersten Vorlesung der Schwierigkeit begegnet, daß der Begriff des Ästhetischen keineswegs schon klar und deutlich feststeht, sondern selbst erst durch unsere Untersuchung abgegrenzt und begründet werden muß. Wir haben uns aber überzeugt, daß die Ästhetik diese Schwierigkeit mit anderen empirischen Wissenschaften teilt, und daß letztere an dieser Schwierigkeit nicht gescheitert sind. Wir waren nur genötigt, in der ersten Vorlesung eine vorläufige Abgrenzung des Ästhetischen gegen das Wahre, Gute und Nützliche vorzunehmen und behielten uns vor, diese Abgrenzung auf Grund unserer Untersuchungen näher zu bestimmen und vielleicht auch zu berichtigen.

Heute erhebt sich nun die Frage, in welcher Weise die induktive Methode in der Ästhetik angewendet werden soll.

Da wir von keinerlei dogmatischen Vorurteilen ausgehen wollen, so haben wir offenbar ganz allgemein festzustellen, welche Objekte zu den verschiedensten Zeiten und auf die verschiedensten Völker und Individuen ästhetisch gewirkt haben. Dabei haben wir das Naturästhetische und das Kunstästhetische gleichermaßen zu berücksichtigen.

Die Ausführung dieses Programms stößt sofort auf eine ernste Schwierigkeit: wie können wir die ästhetische Wirkung der Natur und der Kunst auf die Völker und Individuen vergangener Zeiten, z. B. der Antike, untersuchen? Da eine direkte Untersuchung nicht möglich ist, sind wir auf zwei Auswege angewiesen: erstens können wir aus den freilich größtenteils sehr zerstreuten Bemerkungen der Schriftsteller jener vergangenen Zeit wenigstens mit einiger Sicherheit entnehmen, welche Gebilde damals ästhetisch wirksam gewesen sind, und zweitens dürfen wir wohl aus den erhaltenen Kunstwerken schließen, welche kunstästhetischen Gebilde vom schaffenden Künstler und im allgemeinen wohl auch von seinen kunstgenießenden Zeitgenossen bevorzugt wurden. Damit wird zugleich die Kunstwissenschaft ein unentbehrliches Hilfsmittel der Ästhetik. Die Kunstwerke der Vergangenheit werden vom Ästhetiker nicht nur verwendet, um bei den heute lebenden Menschen die ästhetischen Wirkungen festzustellen, sondern sie sollen auch Zeugnis davon ablegen, wie sie auf Menschen ganz anderer geschichtlicher Perioden gewirkt haben.

Ungleich günstiger liegen die Verhältnisse für die Anwendung der induktiven Methode in der Gegenwart. Wir haben nicht nur eine viel größere Zahl mannigfaltiger Kunstwerke, die uns darüber belehren, was dem Kunstschaffenden und dem Kunstgenießenden als ästhetisch wirksam gilt, sondern wir sind auch in der Lage, die ästhetischen Wirkungen sowohl vergangener wie neuer Kunstwerke und der Natur auf die heutigen Menschen der verschiedensten Völker und sozialen Schichten und Altersstufen systematisch zu untersuchen. Wir müssen uns dabei nur immer bewußt bleiben, daß diese systematische Untersuchung insofern einseitig ist, als sie nur die Wirkung auf den Menschen der Gegenwart betrifft. Sie bedarf daher einerseits stets der Ergänzung durch die an erster Stelle genannte kunsthistorische Methode und muß andrerseits unumwunden zugeben, daß die Zukunft mit der Weiterentwicklung der menschlichen Kultur noch manche Wandlungen in den Untersuchungsergebnissen herbeiführen kann. Diese Warnung vor unvorsichtigen Verallgemeinerungen aus unseren Gegenwartsuntersuchungen stellen wir mit gutem Grund allen unseren weiteren Untersuchungen voran.

Sieht man von diesen zeitlichen Unterschieden ab, so bieten sich für die induktive Untersuchung wiederum zwei Hauptwege. Wir können entweder davon ausgehen, daß bestimmte Kunstwerke aus den verschiedensten geschichtlichen Perioden ganz allgemein als ästhetisch wertvoll gegolten haben und gelten, und nun durch rein objektive Untersuchung, z. B. Messung der räumlichen Proportionen bei Bauwerken, feststellen, durch welche Eigenschaften diese Kunstwerke ausgezeichnet sind, oder wir können die verschiedensten natur- und kunstästhetischen Objekte aus allen Zeiten auf ihre ästhetischen Wirkungen untersuchen. Der erste Weg — die „konventionale“ Methode — ist schon deshalb, weil er das Naturästhetische ganz unberücksichtigt läßt, unzureichend. Er gibt uns aber auch insofern ein schwankendes Bild, als die Schätzungen vieler Kunstwerke infolge des Mangels eines allgemeinen konstanten ästhetischen Maßstabs starken Schwankungen unterworfen sind; ich erinnere Sie beispielsweise an die zeitweilige Überschätzung von Francesco Francia und Gerard Dou. Wir werden daher, soweit irgend möglich, den zweiten Weg — den Weg der aktualen Methode — einschlagen und haben dabei nur zu bedauern, daß uns bezüglich der ästhetischen Wirkungen älterer Kunstwerke auf ältere Zeiten nur spärliche indirekte Nachrichten, wie wir soeben festgestellt haben, zur Verfügung stehen.

Damit ist die Hauptmethode der Ästhetik im allgemeinen eindeutig klargelegt: systematische Feststellung der ästhetischen Wirkung sowohl der naturästhetischen wie der kunstästhetischen Gebilde auf die verschiedensten Individuen,

und zwar, wenn möglich, durch direkte Beobachtung und nur bei Unmöglichkeit einer solchen und aushilfsweise auf Grund historischer Tatsachen und Zeugnisse. Wir müssen nur sofort zur Ergänzung hinzufügen, daß wir bei diesen Feststellungen sehr oft auch die Wirkung von Gebilden zweifelhafter oder negativer ästhetischer Wirkung untersuchen werden, um unsere Ergebnisse durch den Kontrast nachzuprüfen. Ohnehin wird sich übrigens ein solches Verfahren auch schon deshalb empfehlen, weil der Begriff des Ästhetischen großen historischen und individuellen Schwankungen unterworfen ist und sogar, wie wir immer wieder betont haben, überhaupt nur vorläufig von uns abgegrenzt worden ist.

Man kann die Hauptmethode, die wir soeben charakterisiert haben, mit Fug und Recht auch als **„experimentelle"** Methode bezeichnen, da sie an Stelle der zerstreuten, gelegentlichen Beobachtungen an einzelnen Individuen systematische Beobachtungen an den verschiedensten Individuen verlangt. Dadurch unterscheidet sich die moderne experimentell-empirische Ästhetik von der älteren nicht-experimentellen empirischen Ästhetik. Es ist lediglich ein Vorurteil, wenn gelegentlich noch behauptet wird, das Wesen der experimentellen Methode liege in der Anwendung von allerhand „Apparaten" in einem „Laboratorium" usf. Zahlreiche experimentelle ästhetische Untersuchungen sind ohne alle Apparate in ganz gewöhnlichen Zimmern angestellt worden. Nur auf den systematischen Charakter der Untersuchung und die Vielheit der Versuchspersonen kommt es an. Die ausschließliche Begründung der Ästhetik auf die eigenen ästhetischen Erlebnisse eines einzigen oder einiger weniger Menschen wird mit Recht abgelehnt. Es fällt der modernen experimentellen Ästhetik auch gar nicht ein, nun etwa die Verwertung zerstreuter gelegentlicher — wie wir auch sagen können — persönlicher Beobachtungen ganz abzulehnen. Im Gegenteil sind ihr auch diese, wenn sie von zuverlässigen und singulären, d. h. durch Eigenart ausgezeichneten Persönlichkeiten stammen, durchaus willkommen; sie verlangt nur, daß solche Beobachtungen einem größeren Beobachtungssystem eingegliedert werden, und behauptet, daß sie nur im Zusammenhang mit einem solchen für die allgemeine Ästhetik wissenschaftliche Bedeutung haben; ohne einen solchen Zusammenhang kommen sie nur für die Individualästhetik in Betracht.

Der systematische Charakter der experimentellen Methode, den wir neben der Vielheit der Versuchspersonen als wesentliches Kennzeichen betrachten, muß sich sowohl in der Auswahl der Objekte wie in der Auswahl der Versuchspersonen wie endlich in der Auswahl der an die Versuchsperson zu stellenden Fragen zeigen. Objekte und Versuchspersonen müssen nach bestimmten Regeln variiert werden

und die Befragung der Versuchspersonen hat nach bestimmten Regeln zu erfolgen. Gerade die Möglichkeit einer solchen erschöpfenden Befragung in bezug auf alle subjektiven Vorgänge ist eben nur bei dem Experiment gegeben.

Aus der generellen Anerkennung der experimentellen Methode in dem von uns jetzt festgelegten weiten Sinn ergibt sich nun unmittelbar eine weitere Forderung. Die meisten ästhetischen Gebilde der Kunst wie der Natur sind so kompliziert, daß die Ermittlung der ästhetischen Gesetze auf die größten Schwierigkeiten stößt. Günstigstenfalls trifft die Divination eines genialen Kopfes hin und wieder einmal das Richtige. Meist bleiben wir schließlich bei den bekannten Phrasen und Schlagwörtern vieler Kunstkritiker und mancher Kunsthistoriker stehen. Die experimentelle Methode verlangt daher, daß neben den komplizierten ästhetischen Gebilden, welche Natur und Kunst uns darbieten, auch künstlich hergestellte einfache Gebilde systematisch an vielen Versuchspersonen auf ihre ästhetische Wirkung geprüft werden. Ich bezeichne diejenige experimentelle Methode, die den letzteren Weg einschlägt, als die „experimentelle Methode im prägnanten oder engeren Sinn" und diejenige experimentelle Methode, welche sich begnügt, die ästhetischen Wirkungen der in Natur und Kunst gegebenen komplizierten Gebilde systematisch an vielen Personen zu untersuchen, als „subexperimentelle" Methode.[1] Beide schließen einander nicht aus, sondern müssen sich gegenseitig ergänzen. Die experimentelle Methode s. str. verfährt vorzugsweise synthetisch: nachdem sie die ästhetischen Wirkungen der einfachsten Gebilde untersucht hat, setzt sie diese zu immer komplizierteren Gebilden zusammen und verfolgt deren Wirkungen Stufe für Stufe, um sich so allmählich den komplizierten ästhetischen Gebilden der Natur und Kunst zu nähern. Umgekehrt ist das subexperimentelle Verfahren vorzugsweise analytisch: wir versuchen den ästhetischen Eindruck eines komplizierten Natur- oder Kunstgebildes zergliedernd auf die einzelnen Komponenten desselben zurückzuführen. Die subexperimentelle Methode geht vom Gesamteindruck aus, die experimentelle — den Zusatz „im engeren Sinn" wollen wir künftig zur Abkürzung weglassen — strebt zu ihm hin.

Zur Geschichte der beiden Methoden teile ich Ihnen nur in aller Kürze folgendes mit. Die subexperimentelle Methode ist im ganzen wohl älter und hat sich aus der konventionalen allmählich entwickelt. Begreiflicherweise ist eine scharfe Trennung über-

1) Vgl. Th. Ziehen, Ztschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 1914, Bd. 9, S. 16ff. Die Vorsilbe „sub" soll andeuten, daß diese Methode der experimentellen Methode im strengsten Sinne nur nahe kommt.



haupt kaum möglich. Wirklich systematisch ist aber die subexperimentelle Methode allerdings erst seit Fechner verwendet worden. Größere systematische subexperimentelle Untersuchungen sind sogar erst in den letzten beiden Jahrzehnten und nur in relativ spärlicher Zahl angestellt worden.

Die experimentelle Methode ist von Fechner begründet worden. Als Vorläufer kann der englische Maler William Hogarth gelten. Sein theoretisches Hauptwerk führt den bezeichnenden Titel: „The analysis of beauty written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste" und ist 1753 in London erschienen.[1] Wir werden auf seine Untersuchungen später noch zurückkommen müssen. Jetzt will ich Ihnen nur mitteilen, daß er z. B. festzustellen versuchte, welche Abteilung einer geraden Linie und welche Biegung einer Wellenlinie am wohlgefälligsten wirkt, und er spricht seine Überzeugung selbst dahin aus, daß auf diesem Wege „a completely new and harmonious order of architecture in all its parts might be produced".[2] Fechners erste Arbeit erschien i. J. 1865 im Archiv für zeichnende Künste.[3] Eine ausführliche Darstellung gab er in seiner Vorschule der Ästhetik i. J. 1876.[4] Seitdem hat die experimentelle Ästhetik in langwierigem Kampf sich die ihr gebührende Anerkennung errungen. Die Zahl derjenigen, die sie vollständig verwerfen[5], dürfte heute sehr zusammengeschmolzen sein. Die meisten Einwände, die man erhoben hat, beruhen auf einer völligen Unbekanntschaft mit dem Wesen des Experiments oder treffen nur auf die oberflächlichen Untersuchungen und voreiligen Schlüsse zu, welche einige experimentelle Ästhetiker sich in der Tat hier und da haben zuschulden kommen lassen.

Wie in jeder Naturwissenschaft werden auch in der experimentellen Ästhetik auf Grund der seitherigen Beobachtungen, experimenteller und nichtexperimenteller, Hypothesen aufgestellt, welche vorgreifend die Tatsachen unter einem einheitlichen Prinzip zusammenfassen, und dann Versuche ausgeführt zum Zweck der Verifikation

1) Mir war nur die Ausgabe v. J. 1772 zugänglich. Eine deutsche Übersetzung von C. Mylius erschien schon i. J. 1754, eine französische von Jansen erst i. J. 1805.

2) L. c. S. 40. Über andere Vorläufer Fechners (namentlich Örsted) siehe meine oben zitierte Abhandlung.

3) Vgl. auch die Schrift „Zur experimentalen Ästhetik" in den Abhandl. d. Sächs. Ges. d. Wiss., math.-phys. Kl., Bd. 9, Nr. 6, 1871.

4) 2. Aufl. Teil 1, Leipzig 1897, Teil 2, 1898.

5) Z. B. A. Döring, Ztschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 1909, Bd. 4, S. 321. Sehr bezeichnend ist, daß D. von „demselben Baconismus" spricht, „durch den auch die übrigen Zweige der experimentellen Psychologie zur Unfruchtbarkeit verurteilt werden" (so geschrieben noch i. J. 1908 in einer wissenschaftlichen Zeitschrift).

einer solchen Hypothese. Es mutet geradezu komisch an, wenn man solche Hypothesen als ein Vorrecht und einen Vorzug der nicht-experimentellen Ästhetik hingestellt hat.[1]

Ganz unverständig ist auch der gelegentlich gegen die experimentelle Methode erhobene Vorwurf, sie wolle durch Abstimmung entscheiden, was schön ist. Eine solche Absicht liegt der experimentellen Ästhetik ganz fern; sie will nur feststellen, was die verschiedenen Menschen und Menschenklassen für schön halten. Ob unabhängig von diesem Für-schön-halten auch noch ein Schönes bzw. Ästhetisches an sich existiert, bleibt dabei ganz dahingestellt. Zu der Beantwortung dieser Frage können die experimentellen Untersuchungen nur einen Beitrag liefern.

Selbstverständlich hat sowohl die experimentelle wie die subexperimentelle Methode die ästhetische Untersuchung nach allen den Richtungen durchzuführen, die wir in der dritten Vorlesung (S. 63ff.) als wesentlich kennen gelernt haben. Sie hat also die Eigenschaften der ästhetisch wirkenden Objekte mit Bezug auf Empfindungs- und Vorstellungsprozesse und die resultierenden, wie wir damals sagten, „finalen“ ästhetischen Gefühle systematisch zu erforschen.

Die praktische Ausführung der subexperimentellen Methode stößt insofern auf Schwierigkeiten, als auf vielen Kunstgebieten und den meisten Naturgebieten die komplizierten ästhetischen Gegenstände einer größeren Zahl von Versuchspersonen nicht selbst, sondern nur in Abbildungen dargeboten werden können. Bei den plastischen Kunstwerken ergibt sich damit z. B. ein Verzicht auf die dreidimensionale Form, das Plastische wird gewissermaßen in das Graphische übertragen. Und selbst wenn uns Gipsnachbildungen zur Verfügung stehen, lassen diese doch meistens dem Original gegenüber äußerst viel zu wünschen übrig. Ganz besonders empfindlich wird die Mangelhaftigkeit der Reproduktion bei der Architektur, da hier zu dem Verlust der Dreidimensionalität ein besonders starker Verlust der absoluten Größe hinzukommt. Wie der Vesuv seine Wirkung verlieren würde, wenn man ihn in Gestalt eines kleinen Erdhaufens nachahmen würde, so etwa ähnlich St. Peter in einer Photographie.[2] In ganz analoger Weise büßt das Gemälde in der Reproduktion meistens einen seiner Hauptfaktoren, die Farbe, ganz oder zum größten Teil ein. Vollends übel ist es mit der subexperimentellen Darbietung des Naturästhetischen bestellt. Da wir — von seltenen Ausnahmefällen abgesehen — unsere Versuchspersonen nicht

---

1) Döring l. c.

2) Auch durch die vergrößernde Projektion wird dieser Nachteil nur zum kleinsten Teil ausgeglichen. Ein partielles Ausgleichsmittel ist auch die stereoskopische Betrachtung.

an das Meer oder in die Alpen führen können, müssen wir uns sehr oft mit Photographien behelfen, also auf Dreidimensionalität, absolute Größe und Farbe verzichten. Ich behaupte sogar, daß auch bei der Dichtung diese in der Reproduktion gelegene Fehlerquelle nicht vollständig fehlt. Damit beispielsweise ein lyrisches Gedicht zur vollen Geltung kommt, muß es laut und kunstverständig deklamiert werden, und eine solche Deklamation wird nicht immer zur Verfügung stehen. Ähnliches gilt mutatis mutandis von dem Drama. So wertvoll und unentbehrlich also die subexperimentelle Methode auch ist, müssen wir bei der Verwertung ihrer Ergebnisse doch große Vorsicht beobachten, sobald wir unsere Zuflucht zu Reproduktionen nehmen. Ich werde Sie an diese Mahnung noch oft zu erinnern haben.

Eine wertvolle Abart oder richtiger Ergänzung der subexperimentellen Methode ist die sog. Methode der Verwendung von Fechner. Sie besteht darin, daß man, wie Fechner es ausdrückt, „im Gebrauche vorkommende Formen oder Formenverhältnisse mißt". Sieht man von der einseitig quantitativen Formulierung Fechners ab, so kann man kurz sagen, daß die Methode der Verwendung an vielen Gegenständen des Gebrauchs, einerlei ob Kunstwerk oder nicht, feststellt, welche Eigenschaften — Farben, Formen usf. — ästhetisch bevorzugt werden. So hat man beispielsweise die Maßverhältnisse der Grabkreuze, der Schmuckkreuze, der Visitenkarten usf. statistisch festgestellt und aus den Zahlen Schlüsse auf ästhetische Bevorzugung gezogen. Es leuchtet ein, daß sich dies Verfahren von den sonstigen subexperimentellen Methoden vor allem schon dadurch unterscheidet, daß auf die statistische objektive Untersuchung vieler Gegenstände einer Gattung mit Bezug auf ein bestimmtes relativ einfaches Merkmal Gewicht gelegt wird, und daß auch teletisch-ästhetische Objekte, bei denen das Moment des Nützlichen mit dem Moment des Ästhetischen kombiniert ist (vgl. S. 20), zur Verwendung kommen. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß in letzterer Beziehung es oft recht schwer ist zu entscheiden, wie weit ein einzelnes Merkmal, z. B. das Seitenverhältnis einer Visitenkarte, von ästhetischen oder Nützlichkeitsmotiven abhängt. Außerdem geht aber die Methode der Verwendung insofern ganz aus dem Gebiet aller experimentellen Methoden, einschließlich der subexperimentellen, hinaus, als eine systematische Einzelbefragung von Versuchspersonen in Wegfall kommt. Von unserem Standpunkt gehört sie daher zu den konventionalen Methoden, die wir den experimentellen gegenübergestellt haben (S. 105).

Die experimentelle Methode in unserem engeren Sinne hat es nur viel seltener mit solchen Schwierigkeiten zu tun, da sie ihre einfacheren Objekte größtenteils leicht in adäquater Weise darbieten

kann. In der praktischen Ausführung zerfällt sie in die Methode der Wahl und die Methode der absoluten Prädikate.[1] Nach der ersten bietet man den Versuchspersonen zwei oder mehr Gegenstände aus einem bestimmten ästhetischen Gebiet dar und läßt angeben, wie sich die dargebotenen Gegenstände in bezug auf das ästhetische Wohlgefallen verhalten. Die Versuchspersonen haben also anzugeben, welcher der dargebotenen Gegenstände ihnen am besten, zweitbesten gefällt usf., aber auch wie das ästhetische Wohlgefallen qualitativ nüanciert ist, wie die angeknüpften Assoziationen verschieden sind usw. Es handelt sich also keineswegs, wie es nach der ursprünglichen Definition Fechners scheinen konnte, lediglich um eine Feststellung der quantitativen und objektiven Verhältnisse des ästhetischen Erlebnisses, sondern bei jedem solchen Versuche sind auch die qualitativen und subjektiven Verhältnisse eingehend zu berücksichtigen. Von einer bloßen Statistik und Rangordnung kann keine Rede sein. Die Methode der Wahl verdient daher auch eher den Namen „komparative oder plurative Methode" oder „Relativmethode".

Die zweite Methode — die Methode der absoluten Prädikate — besteht nach der üblichen Auffassung darin, daß der Versuchsperson jedesmal nur ein einziges ästhetisches Objekt vorgelegt wird, und daß sie ihm ein „absolutes Prädikat" z. B. 1 = sehr wohlgefällig (sehr schön), 2 = wohlgefällig (schön), 3 = gleichgültig, 4 = mißfällig (häßlich), 5 = sehr mißfällig (sehr häßlich) zu geben hat; dabei sind auch Zwischenprädikate wie 1—2 (= $1^1/_2$), 4—5 (= $4^1/_2$) zulässig.[2] Nach meiner Auffassung bekommt aber auch diese Methode nur dann wissenschaftlichen Wert, wenn man sich nicht auf die rein quantitative Bewertung beschränkt, sondern auch die angeknüpften Assoziationen, die qualitativen Nüancierungen des Gefühlstons usf. berücksichtigt. Der wesentliche Unterschied der beiden Methoden liegt also nur darin, daß bei der Methode der Wahl das ästhetische Erlebnis im Sinn eines direkten Vergleichs, bei der Methode der absoluten Prädikate ohne direkten Vergleich untersucht wird. Es wäre daher auch richtiger, die Methode der absoluten Prädikate als „singulative" oder „Absolutmethode" zu bezeichnen.

1) Die alte und bis heute noch bevorzugte Einteilung von Fechner in Methode der Wahl, der Herstellung und der Verwendung (Zur exp. Ästh. S. 602; Vorschule d. Ästhetik, 2. Aufl. I, S. 190) halte ich nicht für richtig. Vgl. S. 116.

2) Amerikanische Autoren haben statt 5 Hauptprädikate bis zu 14 zur Verfügung gestellt (L. Martin, Amer. Journ. of Psychol. 1905, Bd. 16, S. 35). Das ist schon deshalb unzweckmäßig, weil die wenigsten Versuchspersonen imstande sind, die Skala dieser vielen Prädikate sich sicher einzuprägen und sie während der Versuchsreihe und von einer Versuchsreihe zur anderen einigermaßen unverändert festzuhalten.

Dabei ist es selbstverständlich, daß auch bei der Methode der absoluten Prädikate ein Vergleich vorliegt, aber es erfolgt hier kein Vergleich zwischen mehreren zugleich oder unmittelbar nacheinander in der Empfindung dargebotenen bestimmten ästhetischen Objekten, sondern ein einziges ästhetisches Objekt wird mit dem ganz unbestimmten idealen, rein vorstellungsmäßigen Durchschnittsbild verglichen, das sich die Versuchsperson von Objekten derselben Gattung auf Grund zahlreicher vorausgegangener ästhetischer Erlebnisse gemacht hat.

Die Frage, ob die Methode der Wahl oder die Methode der absoluten Prädikate den Vorzug verdient, läßt sich nicht generell beantworten. Ein wesentlicher Nachteil der letzteren ist, daß die verschiedenen Versuchspersonen eine sehr verschiedene Skala der Prädikate verwenden werden, und daß daher die Ergebnisse der verschiedenen Versuchspersonen streng genommen keinen Vergleich und keine Zusammenfassung gestatten; ja sogar bei derselben Versuchsperson wechselt der Maßstab von einem Versuch zum anderen unter dem Einfluß von Stimmungen u. a. m. Soweit rein quantitative Resultate in Betracht kommen, wird man also mit der Verwertung der bei der Methode der absoluten Prädikate gewonnenen Zahlen sehr vorsichtig sein müssen. Bei sehr jugendlichen und auch bei ungebildeten Individuen versagt sie überdies in quantitativer Beziehung oft ganz, weil ihnen das Festhalten einer bestimmten Skala nicht einmal innerhalb einer Versuchsreihe mit ausreichender Genauigkeit gelingt. Anders verhält es sich mit den viel wesentlicheren qualitativen, also inhaltlichen Ergebnissen; diese sind bei der Absolutmethode, weil die Versuchsperson sich ganz auf ein ästhetisches Objekt konzentriert, oft ausgiebiger und zuverlässiger. Auch dürfen Sie nicht vergessen, daß dem natürlichen ästhetischen Erlebnis vor einem Kunstwerk oder einer Naturschönheit Vergleiche fremd sind und oft sogar den ästhetischen Genuß beeinträchtigen; die Absolutmethode steht also der natürlichen ästhetischen Situation sehr viel näher. Im allgemeinen verdient demnach die Methode der Wahl bei quantitativen, die Methode der absoluten Prädikate bei qualitativen Untersuchungen den Vorzug, aber vor allem haben sich beide Methoden zu ergänzen und gegenseitig zu kontrollieren. So gibt uns z. B. die Methode der Wahl oft keine Auskunft über die Lage des Neutralpunktes, hier muß also auch auf quantitativem Gebiet die Methode der absoluten Prädikate — Prädikat 3 — aushelfend eingreifen. Andrerseits bringt die Methode der Wahl auch auf qualitativem Gebiet mitunter die wertvollsten Ergänzungen, insofern die Versuchsperson zuweilen erst bei dem Vergleich auf bestimmte Eigenheiten des ästhetischen Erlebnisses aufmerksam wird.

Wir wollen nunmehr einzelne Modifikationen der beiden Methoden noch etwas näher kennen lernen und beginnen mit der Methode der Wahl, der komparativen Methode. Bei dieser liegt es am nächsten, den Versuchspersonen eine kontinuierliche oder in kleinen Sprüngen abgestufte Objektreihe aus der Gattung, die man prüfen will, vorzulegen und ein ästhetisches Urteil zu verlangen. Handelt es sich um optische Objekte — wie z. B. bei der Untersuchung der ästhetischen Gefühlsbetonung einfacher Spektralfarben —, so kann die Darbietung aller Objekte der Reihe zugleich stattfinden, bei akustischen Objekten — wie z. B. bei der Untersuchung der ästhetischen Gefühlsbetonung der einfachen Töne — ist man zu sukzessiver Darbietung gezwungen. Übrigens ist auch bei Darbietung optischer Objekte, sobald sie eine größere Zahl erreichen, von einer absoluten Gleichzeitigkeit keine Rede mehr, da unser Auge immer nur eine sehr beschränkte Zahl von Objekten gleichzeitig deutlich wahrzunehmen vermag und bei Darbietung einer größeren Zahl von Objekten eines nach dem anderen, bzw. eine Gruppe nach der anderen auf die Gegend des deutlichsten Sehens in der Netzhaut einstellen muß. Daß jede Sukzession den Vergleich stört, ist selbstverständlich. Nennen wir den erstdargebotenen Vergleichsgegenstand $\mathfrak{V}_1$, den zweitdargebotenen $\mathfrak{V}_2$, so ist im Augenblick des Vergleichs — also nachdem die Darbietung von $\mathfrak{V}_2$ begonnen hat — $\mathfrak{V}_2$ als Empfindung, $\mathfrak{V}_1$ nur noch als Erinnerungsbild gegeben; dadurch ist $\mathfrak{V}_1$ gewissermaßen im Nachteil gegen $\mathfrak{V}_2$, es hat seine unmittelbare sinnliche Lebhaftigkeit verloren. In der Tat habe ich in vielen Fällen sukzessiver ästhetischer Vergleichung einen „negativen ästhetischen Zeitfehler"[1] beobachtet, indem ceteris paribus $\mathfrak{V}_1$ im ganzen ästhetisch weniger günstig beurteilt wurde als $\mathfrak{V}_2$ oder, anders ausgedrückt, derselbe Reiz bei solchen Sukzessionsvergleichen an zweiter Stelle günstiger als an erster beurteilt wurde. Man kann sich vorstellen, daß das ästhetische Lustgefühl, welches ursprünglich bei der Darbietung von $\mathfrak{V}_1$ aufgetreten war, bei der Darbietung von $\mathfrak{V}_2$ schon etwas abgeblaßt ist und daher unterschätzt wird.

Die Versuchsperson hat bei diesem kontinuierlichen oder graduellen Verfahren, einerlei ob die Darbietung simultan oder sukzessiv stattfindet, vergleichend anzugeben, wie das ästhetische Lustgefühl innerhalb der Reihe quantitativ und qualitativ variiert, also an

1) Ich habe diese Bezeichnung nach Analogie des negativen Fechnerschen Zeitfehlers bei Intensitätsvergleichungen gewählt: von zwei gleichstarken Reizen, die sukzessiv auf uns einwirken, scheint uns der zweite im allgemeinen intensiver zu sein als der erste (vgl. Leitf. d. physiol. Psychol., 11. Aufl., S. 107 u. 555). Vgl. auch die Arbeit von Danzfuß aus meinem Laboratorium; Päd. Magazin Nr. 915, Langensalza 1923, S. 18.

welchen Stellen der Reihe überhaupt Lustgefühle auftreten, an welchen Maxima der Lustgefühle liegen, bzw. wo die Lustgefühle steigen und fallen, wo sie ihre Nüance ändern usf., und, wenn irgend möglich eine Rangordnung der Wohlgefälligkeit für die ganze Reihe aufzustellen. Leider ergeben sich bei der praktischen Durchführung manche Unzuträglichkeiten. Vor allem wirken solche Reihen, wenn die kontinuierliche Veränderung sich lange hinzieht oder die Stufen sehr klein sind, leicht ermüdend, so daß für die letzten Glieder der Reihe der Gefühlston durch die Ermüdung stark herabgestimmt ist und diese daher zu ungünstig beurteilt werden. Der Einfluß der Sukzession ist hier also gerade umgekehrt wie in dem eben vorher besprochenen Fall: der „ästhetische Zeitfehler“ ist positiv, d. h. die zuerst dargebotenen Reize werden günstiger beurteilt als die zuletzt dargebotenen. Man kann diesem Mißstand zuweilen dadurch abhelfen, daß man die Sprünge zwischen den einzelnen Stufen größer wählt bzw. einzelne Stufen ganz wegläßt. Man riskiert dann aber, daß man ein ästhetisches Maximum oder eine qualitative ästhetische Besonderheit zwischen zwei Stufen überspringt. Etwas geringer wird dies Risiko, wenn man mit derselben Versuchsperson dieselbe Reihe öfters durchläuft und bei jedem neuen Durchlaufen den Ausgangspunkt der Reihe — bei gleichbleibender Intervallgröße zwischen den Stufen — etwas verschiebt. Beschleunigung des Durchlaufens der Reihe ist dagegen wegen Gefahr oberflächlicher Vergleichung nicht empfehlenswert; auch läuft man, da die ästhetische Wirkung oft keine momentane ist, bei raschem Durchlaufen Gefahr, die entscheidende ästhetische Wirkung geradezu abzuschneiden. Eher empfiehlt sich zuweilen eine Verkürzung der Reihen beziehungsweise eine Verteilung der Reihenuntersuchung auf mehrere Versuchstage. Natürlich ist dies „fraktionierte“ Verfahren nur dann statthaft, wenn es sich um Reihen handelt, für welche erfahrungsgemäß die subjektive Disposition von Tag zu Tag nur wenig schwankt. Endlich genügt es in sehr vielen Fällen zur Elimination des in Rede stehenden Ermüdungsfehlers die Reihe erst in der einen Veränderungsrichtung und dann in der entgegengesetzten darzubieten. Handelt es sich beispielsweise um die Reihe der Spektralfarben oder der einfachen Töne, so würde man sich auf etwa 20 bis 40 Stufen beschränken und am ersten Tag mit Rot bzw. mit dem tiefsten Ton und am zweiten Tag mit Violett bzw. mit dem höchsten Ton die Darbietung beginnen.

Ein weiterer Mißstand der kontinuierlichen und der graduellen Methode ist die Einseitigkeit der ästhetischen Vergleichungen: ein bestimmtes Glied der Reihe wird stets zwischen denselben zwei Nachbargliedern dargeboten. Das bedeutet sowohl im Zugleich wie im Nacheinander eine bedenkliche Beeinträchtigung des Ergebnisses. Bei der

Unzuverlässigkeit unserer Erinnerung für die Stärke ästhetischer Gefühle kann daher von einer Feststellung irgendwelcher für die ganze Reihe gültiger Maxima keine Rede sein. Die ästhetische Einschätzung ist nur für den Vergleich mit den Nachbargliedern gültig und auch gerade durch diese Nachbarglieder einseitig modifiziert.

Bei dieser Sachlage ist es begreiflich, daß die graduelle und die kontinuierliche Methode mehr und mehr durch eine andere Methode, die Methode der paarweisen Vergleichung verdrängt wurde. Bei dieser werden der Versuchsperson aus der nach irgendeinem objektiven Prinzip abgestuften Objektreihe jeweils nur je zwei Glieder zum Vergleich dargeboten, und die Versuchsperson hat anzugeben, welches von beiden das stärkere ästhetische Lustgefühl erregt, ob und wie die auftretenden ästhetischen Gefühle qualitativ verschieden nüanciert sind usf. Auf diese Weise wird jedes Glied mit jedem anderen verglichen. Umfaßt die Reihe m Glieder, so sind also $\frac{m}{2}(m-1)$ Vergleiche erforderlich. Um zeitliche und räumliche Fehlerquellen auszuschließen, wird überdies der Vergleich eines jeden Paars zweimal ausgeführt in der Weise, daß bei dem ersten Vergleich der eine Reiz links bzw. zuerst, der andere Reiz rechts bzw. zuzweit gegeben wird und bei dem zweiten Vergleich beide ihre Stelle wechseln. Obwohl die Zahl der Versuche sonach sehr groß ist, pflegt die Ermüdung nicht auffällig groß zu sein, da die Aufmerksamkeit immer nur auf zwei Reize gerichtet ist. Immerhin tut man bei einer größeren Zahl von Gliedern gut, auch hier zu fraktionieren, d. h. die Versuche auf mehrere Versuchstage zu verteilen. Zwischen je zwei paarweisen Vergleichungen ist eine angemessene Pause einzuschieben, um Nachwirkungen eines Vergleichspaares auf das nächste zu vermeiden. Namentlich auf akustischem Gebiet ist dies sehr wichtig. Die Reihenfolge der paarweisen Vergleichungen wird im übrigen am einfachsten durch das Los bestimmt.[1]

Wir haben bei diesem Verfahren keineswegs zu erwarten, daß, wenn ein Reiz a besser gefallen hat als ein Reiz b und dieser besser als ein Reiz c, dann auch stets a besser als c gefällt. Scheinbare Widersprüche mit der Logik und Mathematik begegnen uns oft genug — scheinbare, denn es leuchtet ein, daß durch das gleichzeitige oder unmittelbar sukzessive Betrachten die beiden Reize bzw. ihre Empfindungen eine Veränderung erfahren können: das a, das wir mit b zugleich betrachten, muß nicht identisch sein mit dem a, das wir mit c zugleich betrachten, die Empfindung von a kann durch b

1) Vgl. auch die zweckmäßigen Vorschriften von Kowalewski, Studien zur Psychologie des Pessimismus, Wiesbaden 1904, S. 69 ff.



in ganz andrer Weise beeinflußt werden als durch *c*. Bei Farben und Akkorden sind solche Beeinflussungen außerordentlich häufig.

Eine praktisch sehr wichtige Variante der Methode der Wahl besteht darin, daß man der Versuchsperson die verschiedenen Reize nicht darbietet und den wohlgefälligsten auswählen läßt, sondern der Versuchsperson aufgibt, selbst den für sie wohlgefälligsten Reiz herzustellen. Der Akt der Wahl wird also gewissermaßen ganz oder größtenteils in die Tätigkeit der produktiven Phantasie der Versuchsperson verlegt. Natürlich ist dies Verfahren nur auf einzelnen Gebieten durchführbar. So kann ich z. B. einer Versuchsperson eine senkrechte Linie vorlegen und sie denjenigen Teilungspunkt auf ihr angeben lassen, der sie im ästhetisch wohlgefälligsten Verhältnis teilt. Fechner hat dies Verfahren „Methode der Herstellung" genannt und der Methode der Wahl und der Methode der Verwendung koordiniert. Diese Koordination können wir wiederum nicht anerkennen. Die Methode der Herstellung ist nur eine nicht wesentliche Modifikation der Wahlmethode. Wenn die Versuchsperson den wohlgefälligsten Gegenstand, also z. B. den wohlgefälligsten Teilungspunkt herstellt, so tut sie dies durch fortwährendes Hinundherprobieren; sie stellt sich also zahlreiche Teilpunkte her, statt daß sie ihr vom Versuchsleiter dargeboten werden, wählt dann aber zwischen ihnen ganz ähnlich aus, wie bei der eigentlichen Wahlmethode zwischen den vom Versuchsleiter dargebotenen.[1] Der Unterschied ist also nur untergeordnet. Immerhin bitte ich Sie zu beachten, daß das Herstellungsverfahren den Vorteil hat, daß die Versuchsperson durch fortgesetztes, unbeschränktes Hinundherprobieren die Vergleichsmöglichkeiten oft noch vollständiger ausnützen kann. Andrerseits hat das willkürliche, unsystematische Hinundherprobieren den schweren Nachteil, daß die Darbietung in unkontrollierbarer, nicht rekonstruierbarer Weise und bei jeder Versuchsperson wieder in anderer Reihenfolge und mit anderer Dauer erfolgt. In vielen Fällen wird dies nicht gleichgültig sein, da infolge von Nachwirkungserscheinungen das ästhetische Urteil durch solche zeitliche Momente wesentlich beeinflußt wird. Im allgemeinen möchte ich Ihnen für eigene Versuche raten, wenn das Herstellungsverfahren überhaupt anwendbar ist, die Versuche teils nach der gewöhnlichen Methode der Wahl, teils nach dem Herstellungsverfahren anzustellen, also beispielsweise tageweise oder wochenweise mit beiden zu wechseln und so die Ergebnisse untereinander zu kontrollieren.

Ein besonderes Interesse und einen besonderen Charakter bekommt die Herstellungsmethode dann, wenn die Herstellung sich nicht auf das eben beschriebene Herumprobieren in einem relativ eng be-

---

1) Vgl. Leitfaden d. physiol. Psychol., 11. Aufl., S. 544.

grenzten Gebiet beschränkt, sondern sich mit freier „Kombination“ verbindet. Dies ist z. B. der Fall, wenn der Versuchsperson aufgegeben wird, die schönste Kurve oder die schönste Säule oder das schönste Kindergesicht zu zeichnen. Sie ersehen schon aus diesen Beispielen, wie unbestimmt und vieldeutig ein solcher Versuch ist. Für die Ermittlung allgemeiner Gesetze des ästhetischen Wohlgefallens kommt er daher kaum in Betracht. Wohl aber wird er uns bei der Untersuchung des künstlerischen Schaffens von großem Wert sein. Hier wird nämlich das Hinundherprobieren des gewöhnlichen Herstellungsverfahrens in hohem Maße durch eine kombinierende Phantasietätigkeit verdrängt, bei der von einem bewußten Wählen keine Rede mehr sein kann. Es liegt schon eine zum Teil unbewußt schaffende künstlerische Produktion vor. Selbstverständlich eignet sich diese Versuchsanordnung nur für relativ wenige, besonders begabte Individuen.

Bei der Methode der absoluten Prädikate kommen solche Modifikationen nicht in Betracht. Wir wollen uns nur merken, daß die Reihenfolge der Einzeldarbietungen auch hier nicht gleichgültig ist. Nach einem sehr mißfälligen Objekt besteht eine Neigung, im Sinne des Kontrasts das nächstdargebotene Objekt, wenn es nicht ganz so mißfällig ist, günstig zu bewerten, u. dgl. mehr. Namentlich hat man auch hier damit zu rechnen, daß am Schluß der Reihe Ermüdung und daher Abstumpfung der Gefühlstöne — vor allem, aber keineswegs ausschließlich der positiven — eintritt. Man sucht diese Mißstände zu vermeiden, indem man zwischen den Darbietungen der einzelnen Objekte längere Pausen einschiebt, die Einzeldarbietungen, wenn die Zahl der Objekte sehr groß ist, auf mehrere Tage, also auf mehrere Versuchsreihen verteilt und alle Versuche in größeren Zwischenräumen, etwa von drei Wochen, noch öfters in umgekehrter oder anderweit variierter Reihenfolge wiederholt. Bei den erstmaligen Versuchen wählt man je nach den Umständen eine systematische Reihenfolge oder bestimmt die Reihenfolge durch das Los. Die Prädikate, die man von der Versuchsperson in der üblichen Reihenfolge — 1 bestes Prädikat usf. — hat anwenden lassen, rechnet man später besser so um, daß 5 das beste Prädikat wird; dies hat den Vorteil, daß der höheren Wertschätzung eine höhere Zahl entspricht.

Um Ihnen von der ganzen Methodik ein anschauliches Bild zu geben und Sie zugleich auf manche unerläßliche Vorsichtsmaßregeln aufmerksam zu machen, will ich Ihnen den Verlauf eines Versuchs nun noch an einem bestimmten Beispiel schildern. Es handle sich darum, festzustellen, welche ästhetische Gefühlswirkung den verschiedenen Rechtecken, d. h. Rechtecken von verschiedenen Seitenverhältnissen zukommt, und wir wollen beispielsweise die graduelle

Methode der Wahl anwenden. Dann würde ich mit Tusche auf weißen Karton[1] etwa 20 Rechtecke zeichnen, deren horizontale Seite 10 cm lang ist, während die vertikale bei dem ersten Rechteck 2 cm, bei dem zweiten 4 cm usf. und bei dem zwanzigsten 40 cm lang ist. Vor der Exposition würde ich ein kurzes Protokoll über die Personalien, über den körperlichen und seelischen Zustand der Versuchsperson und über die allgemeinen objektiven Versuchsbedingungen aufnehmen und die Zeit des Versuchsbeginns notieren. Bezüglich des seelischen Zustandes wäre namentlich die Stimmung — ob traurig oder heiter oder neutral usf. — und etwaige Ermüdung zu beachten. Unter den objektiven Versuchsbedingungen würden z. B. die Beleuchtungsverhältnisse anzugeben sein[2], da diese wechseln und für optische ästhetische Versuche nicht gleichgültig sind. Für die Versuche selbst hat man hierauf zunächst die Entfernung der Augen von den zu exponierenden Rechtecken zu regulieren. Meistens empfiehlt sich in unserm Beispiel eine Entfernung von 40 bis 60 cm. Ebenso muß die Winkellage des Kartons mit den Zeichnungen zum Beschauer wenigstens ungefähr fixiert werden. Am zweckmäßigsten werden sie in einer frontalen Ebene, also auf einer senkrechten Tafel exponiert. Der Vergleich findet dann in der oben beschriebenen Weise statt, und zwar könnte ich in unserem Beispiel entweder alle 20 Rechtecke zugleich auf der Tafel exponieren und die Versuchsperson hin und her vergleichen lassen oder die Rechtecke nacheinander zu 2 oder 3 in der Reihenfolge ihrer Größe exponieren. Im ersteren Fall setze ich mich einem ähnlichen regellosen Hinundherprobieren wie bei der Methode der Herstellung aus. Wir wollen trotzdem annehmen, daß wir diesen Weg einschlagen. Die Instruktion an die Versuchsperson hätte dann folgendermaßen zu lauten: „Betrachten Sie jedes Rechteck genau und vergleichen Sie es mit den anderen in beliebiger Reihenfolge! Dann sagen Sie mir, welche Unterschiede im ästhetischen Wohlgefallen bestehen, und zwar achten Sie sowohl auf quantitative wie auf qualitative! Wenn es Ihnen möglich ist, versuchen Sie die Rechtecke nach dem Grad der Wohlgefälligkeit in einer Reihe zu ordnen!" Bei Kindern und Ungebildeten wählt man eine populärere Form der Instruktion. Oft empfiehlt es sich bei der ersten Versuchsreihe noch ausdrücklich hinzuzufügen: „Denken Sie dabei an gar nichts anderes, unterdrücken Sie alle Erinnerungen an bestimmte Gegenstände, Kunstwerke usf., lassen Sie nur die Form selbst auf sich wirken!" Wir versuchen also zunächst die Anknüpfung von Vorstellungen, den assoziativen

1) Form und Größe des Kartons sind dabei durchaus nicht gleichgültig und müssen daher eventuell gleichfalls variiert werden.

2) Oft empfiehlt sich künstliche Beleuchtung, da diese leichter konstant hergestellt und bestimmt fixiert werden kann.

Faktor möglichst zu unterdrücken, um die reine Wirkung des direkten oder Empfindungsfaktors kennen zu lernen. Die Versuchsperson hat anzugeben, wie weit ihr die Unterdrückung gelungen ist. Erst in einer zweiten Versuchsreihe läßt man den Assoziationen der Versuchsperson freien Lauf. Alle Angaben der Versuchsperson notieren wir vollständig und wörtlich; wollten wir sie abkürzen oder umformulieren, so würden sie an Zuverlässigkeit wesentlich einbüßen. Auch vermeiden wir, wenn die Versuchsperson uns ihre Selbstbeobachtungen über Gefühlsnüancen, Assoziationen usf. mitteilt, anfangs alle Fragen, da sie eine ganz unberechenbare Suggestivwirkung, namentlich bei Kindern, aber auch bei Erwachsenen haben können. Erst nachträglich müssen wir durch Ergänzungsfragen dasjenige zu ermitteln suchen, was die Versuchsperson bei ihrem Spontanbericht übersehen hat. Im Versuchsprotokoll muß ausdrücklich vermerkt werden, wo der „Spontanbericht“ aufhört und das „Ergänzungsverhör“ beginnt. Am besten ist es, auch die Fragen selbst wenigstens kurz zu protokollieren. Teils sind es solche, die immer wiederkehren, wie z. B. die Kontrollfragen: haben Sie auch wirklich an keinen Gegenstand gedacht? ist Ihnen keine Erinnerung aufgetaucht? konnten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die Objekte konzentrieren?, teils sind sie dem Spontanbericht der einzelnen Versuchsperson und auch den exponierten Objekten in der individuellsten Weise anzupassen. Gerade in diesem letzten variablen Teil hat der Versuchsleiter seine Begabung und seine Erfahrung im höchsten Maße nötig. Ich unterlasse es dabei auch nie der Versuchsperson einzuschärfen, daß sie bei diesem Verhör streng zu unterscheiden hat zwischen dem, was sie während der ästhetischen Aufnahme selbst erlebt hat, und dem, was ihr erst nachträglich während des Verhörs einfällt. Am Schluß des Verhörs empfiehlt es sich stets noch zwei Spezialfragen zu tun: 1. wie und wofür glauben Sie die exponierten Objekte, also z. B. unsere Rechtecke in der Kunst verwenden zu können? und 2. was halten Sie selbst für die Ursache, daß das eine Objekt Ihnen besser gefallen hat als das andere? Absichtlich werden diese Fragen erst nach Abschluß der ganzen Versuchsreihe gestellt, damit das ästhetische Erlebnis und seine Beschreibung durch die, wie wir wissen, ästhetikfremden Gedanken an Zweck und Grund möglichst wenig beeinflußt wird.

Es ist selbstverständlich, daß wir die Dauer der Exposition und des Verhörs im Protokoll notieren und in der Regel erst nach einer langen Pause, am besten erst am folgenden Tag zu einer neuen bzw. zweiten Versuchsreihe übergehen. Die Dauer der Exposition ist im allgemeinen reichlich zu bemessen. Meistens gewähre ich der Versuchsperson soviel Zeit, als sie selbst beansprucht, um zu einem ästhetischen Urteil zu gelangen. Bei Einzelexpositionen, also nament-



lich bei der Methode der absoluten Prädikate, aber auch zuweilen bei der Methode der paarweisen Vergleichung ist es wichtig, auch den zeitlichen Ablauf des ästhetischen Eindruckes, also z. B. eine etwaige Latenzzeit, ein rasches oder langsames Ansteigen und Abklingen, eine Verschiebung des Vorzugsurteils oder seiner Nüance mit der Dauer der Beobachtung usf. festzustellen, entweder auf Grund des Spontanberichts oder mit Hilfe unserer Ergänzungsfragen. Da die Versuchsperson sich der ersten Phasen des ästhetischen Erlebnisses — namentlich bei dem subexperimentellen Verfahren — hinterher oft nicht mehr sicher erinnert, so ist es bei solchen Spezialuntersuchungen doch zuweilen angezeigt, sich durch eine sehr stark abgekürzte Exposition Sicherheit zu verschaffen. Ich brauche Sie nur an das vorgelesene Gedicht oder an das aufgeführte Drama oder die im Konzertsaal vorgetragene Symphonie zu erinnern, damit Sie einsehen, welche praktische Bedeutung gerade solchen Momentanexpositionen zukommt, und zwar begreiflicherweise speziell bei den akustischen Künsten. Überhaupt kann es zuweilen auch vorteilhaft sein, die Expositionsdauer nicht ins Belieben der Versuchsperson zu stellen, sondern ganz bestimmt und bei allen Versuchspersonen gleichmäßig zu bemessen und auch systematisch zu variieren.[1]

Nicht selten — zumal bei der subexperimentellen Methode — empfiehlt es sich ferner ausdrücklich festzustellen, wieviel während der Expositionszeit aufgefaßt worden ist bzw. welche Auslese durch die Aufmerksamkeit, die wir hier geradezu als ästhetische bezeichnen können, getroffen worden ist, und diese Feststellung auch für die Erinnerung durch Prüfung nach kürzeren oder längeren Intervallen vorzunehmen. Sie werden, wenn Sie selbst Versuche anstellen, erstaunt sein, wie erheblich und wie charakteristisch in vielen Fällen diese „Aufmerksamkeits- und Erinnerungsauslese" ist. Bei dem Vorlesen eines Gedichtes findet man z. B., daß trotz starken ästhetischen Eindrucks oft viele Worte und selbst Sätze gewissermaßen einer Verdunkelung, einer „Eklipse" anheimgefallen sind. Bei der Besprechung der allgemeinen Ästhetik der Poesie wird sich die hohe Bedeutung dieser Tatsache zeigen. Bei dem einfachen Rechteckversuch, den wir jetzt als Beispiel gewählt haben, kommen solche Vorgänge kaum in Betracht.

Wenn wir auf dem beschriebenen Wege ein vollständiges Versuchsprotokoll über die bewußten ästhetischen Erlebnisse einer Versuchsperson aufgenommen haben, so kann man sich noch die Frage

1) Hierher gehört Külpes Methode „der Zeitvariation" (Amer. Journ. of Psychol. 1903, Bd. 14, S. 479). Vgl. auch Dessoir, Arch. f. syst. Philos. 1899, Bd. 5, S. 69 (76) und Zeitschr. f. Ästhet. 1913, Bd. 8, S. 440.

vorlegen, ob es nicht möglich wäre, auch über etwaige unbewußte Prozesse, die bei dem ästhetischen Erlebnis mitgewirkt haben, im Anschluß an das Experiment Auskunft zu erlangen. Daß solche unbewußte Prozesse allenthalben bei dem ästhetischen Genießen und bei dem künstlerischen Schaffen eine sehr wichtige Rolle spielen, lehrt die alltägliche Beobachtung. Bei dem Wohlgefallen an einer Musik, einer Landschaft usf. sind häufig latente Vorstellungen beteiligt, die uns erst viel später zum Bewußtsein kommen und uns dann erst in ihrer Bedeutung für den ästhetischen Eindruck klar werden. Wir haben uns unter diesen unbewußten oder „latenten" Assoziationen keineswegs etwa „unbewußte psychische" Prozesse zu denken — dies hölzerne Eisen dient nur dazu, über die Mängel unzulänglicher psychologischer und erkenntnistheoretischer Lehren hinwegzutäuschen —, sondern an materielle Vorgänge in der Großhirnrinde ohne psychischen Parallelvorgang.[1] Auch werden wir sehen, daß es sich in vielen Fällen strenggenommen nicht um unbewußte, sondern um uns nicht gesondert zum Bewußtsein kommende, also mit anderen verschmolzene psychische Prozesse handelt (vgl. S. 30). Jetzt interessiert uns nur die Frage, ob wir auch solche latente Prozesse experimentell ermitteln können. Leider fehlen uns hierfür zuverlässige Methoden fast ganz. Immerhin wird sich später ergeben, daß durch den sog. Assoziationsversuch zuweilen die Aufdeckung latenter Vorstellungen gelingt.

Wir wenden uns nunmehr, zu unserem Beispiel zurückkehrend, zu der Frage, wie das aufgenommene Versuchsprotokoll weiter verwertet werden soll. Wie wir bereits festgestellt haben, begnügt sich die experimentelle Ästhetik, soweit es ihr nicht lediglich auf eine individuelle Ästhetik einer einzelnen Person ankommt, nicht mit einer Versuchsperson, sondern sie muß ihre Untersuchungen auf viele Versuchspersonen ausdehnen. Wir haben also nun unseren Rechteckversuch unter möglichst gleichen Bedingungen bei vielen Versuchspersonen zu wiederholen. Um eine zu große Zerstreuung der Ergebnisse zu vermeiden, wählen wir diese Versuchspersonen zunächst aus einer bestimmten Klasse, z. B. aus einer bestimmten Alters- oder Berufs- oder Bildungsklasse. Je enger und schärfer wir die Versuche auf eine kleine Klasse beschränken, mit um so weniger Versuchspersonen kommen wir im allgemeinen aus. Ich will beispielsweise zur Vereinfachung der Darstellung annehmen, daß wir unseren Rechteckversuch nur mit 40 18—22jährigen Studenten angestellt haben. Die

---

1) Vgl. Leitf. d. physiol. Psychol. 11. Aufl., S. 275 ff. und ausführlicher Th. Ziehen, Die Beziehungen der Lebenserscheinungen zum Bewußtsein, Berlin 1921, S. 12 ff.



Zahl der Versuchspersonen, also hier 40, bezeichnen wir mit n. Nun erhebt sich die Frage, wie die 40 Versuchsprotokolle zur Gewinnung eines wissenschaftlichen **interindividuellen** Ergebnisses zu verwerten sind.

Für die einfache quantitative Verwertung lassen sich leicht allgemeine Regeln feststellen. Handelt es sich z. B. nur um die Frage, auf welches der 20 Rechtecke das Maximum des ästhetischen Wohlgefallens fällt, so zählen wir die Vorzugsurteile, die auf jedes Rechteck fallen, zusammen und betrachten dasjenige Rechteck als das für die in Rede stehende Individuenklasse wohlgefälligste, welches am meisten Vorzugsurteile auf sich vereinigt hat. Wir können bei Anwendung der Methode der paarweisen Vergleichung[1], indem wir die variablen Höhen des Rechtecks auf einer Abszissenachse und die Zahl der Vorzugsurteile als Ordinaten auftragen, auch leicht eine Kurve konstruieren, die uns das Steigen und Fallen der Wohlgefälligkeit, ihre Maxima und ihre Minima in Abhängigkeit von der Höhe des Rechtecks und damit von dem Seitenverhältnis anschaulich darstellt. Statt der Zahl der Vorzugsurteile aller Versuchspersonen kann man oft auch mit Vorteil die mittlere Rangzahl verwenden, d. h. man stellt für jede Versuchsperson die ästhetische Rangordnung der 20 Rechtecke fest, so daß jedes Reckteck eine Rangzahl hat, und addiert dann für jedes Rechteck die 40 Rangzahlen, welche es bei den 40 Versuchspersonen erhalten hat, und gewinnt durch Division mit 40 die „mittlere Rangzahl“, die nun für jedes Rechteck als Ordinate eingetragen wird. In jedem Fall erhält man so ein sehr anschauliches Bild. Allerdings ist dies „statistische“ Maß des ästhetischen Wohlgefallens, wie es von Fechner in die experimentelle Ästhetik systematisch eingeführt worden ist, auch manchen Einwänden ausgesetzt. Anzuerkennen ist, daß es uns in vielen Fällen bei der komparativen Methode gestattet, eine Zahl gleichartiger ästhetischer Objekte auf Grund der Abstimmungen einer bestimmten Zahl von Versuchspersonen nach dem allgemeinen Grad des ästhetischen Wohlgefallens in einer Reihe zu ordnen, die für diese Personen und für diese Objekte eine „ästhetische Skala“ darstellt. Ein zuverlässiges Maß des ästhetischen Wohlgefallens ist damit jedoch keineswegs gewonnen. Ganz abgesehen davon, daß das Ergebnis in hohem Grade von der willkürlichen bzw. zufälligen Auswahl der Versuchspersonen abhängt — davon werden wir alsbald noch sprechen —, kann selbst die einwandfreieste Abstimmung kein ästhetisches Maß ergeben, da die Verschiedenheit des Lustgrades der abstimmenden Personen

1) Die graduelle Methode unseres Beispiels ist hierzu weniger geeignet, da sie nicht wie die Methode der Wahl bestimmte Zahlen der Vorzugsurteile liefert.



ganz unberücksichtigt bleibt. Die Abstimmung muß geradezu ein verzerrtes Bild ergeben, da alle Stimmen gleich gezählt werden, obwohl sie sicher ein sehr verschiedenes Maß der ästhetischen Lust vertreten. Wir werden also den Verlauf der von uns konstruierten Kurve nur mit manchen Vorbehalten als treuen Ausdruck der ästhetischen interindividuellen Gefühlsbetonung und auch die Maxima und Minima der Kurve nicht als unbedingt sicher betrachten dürfen. Auch die Berechnung mittlerer Rangzahlen entgeht solchen Einwänden nicht. Sie leidet vor allem an dem schweren Mißstand, daß der Abstand zwischen den aufeinanderfolgenden Rangstufen immer gleich 1 gesetzt wird, während er doch tatsächlich sehr verschieden ist. Wenn z. B. ein bestimmtes Rechteck bei zwei Versuchspersonen den 4. Platz erhält, so kann dies eine sehr verschiedene Bedeutung haben: bei der einen Versuchsperson ist z. B. vielleicht der Abstand von den Rechtecken, die den 3., 2. und 1. Platz erhalten haben, nur ganz minimal, während bei der anderen etwa zwischen dem Rechteck, das den 3. Platz erhalten hat, und dem Rechteck, das den 4. erhalten hat, ein sehr großer Abstand liegt.

Etwas günstiger scheint sich in dieser Beziehung auf den ersten Blick die Methode der absoluten Prädikate zu verhalten, die wir ja in unserem paradigmatischen Versuch nicht angewandt haben. Hier hätte ich offenbar die 40 absoluten Prädikate, die auf ein jedes der 20 Rechtecke gefallen sind, zu addieren und durch Division mit 40 das arithmetische Mittel[1] — das sog. mittlere absolute Prädikat — zu berechnen. Ich kann dann in ganz analoger Weise diese Mittelwerte als Ordinaten eintragen und so wiederum eine Kurve herstellen, wie ich sie hier aufgezeichnet habe (vgl. Fig. 14). Auf der Horizontalen finden Sie unsere 20 Rechtecke, jedes durch seine Höhe — 2, 4, 6 cm usf. — charakterisiert. Die mittleren absoluten Prädikate, auf halbe und ganze Einheiten abgerundet, sind durch die Ordinaten gegeben, so hat z. B. das Rechteck mit der Höhe 2 cm das mittlere absolute Prädikat 4, das Rechteck mit der Höhe 4 cm das mittlere absolute Prädikat $2^1/_2$, d. h. 2 bis 3 usf. Hier kommt offenbar der Lustgrad, dessen Vernachlässigung wir bei der Fechnerschen Berechnung bemängelten, zur vollen Geltung; er bildet die Grundlage der Berechnung und der Kurvendarstellung. Dafür ergeben sich aber andere vorhin schon erwähnte Nachteile. Wer verbürgt mir, fragen wir wieder, daß alle Versuchspersonen dieselbe Skala ihrem ästhetischen Urteil zugrunde legen? Das Prädikat 2 der

1) Statt des arithmetischen Mittels ist in diesem und anderen Fällen oft der sog. Zentralwert zu empfehlen. Vgl. hierüber Leitf. d. phys. Psychol., 11. Aufl., S. 489 und 551.



einen Versuchsperson hat einen ganz anderen Wert als das Prädikat 2 einer anderen. Die Summation 2 + 2 ist also strenggenommen nicht zulässig. Auch die Frage der Berechnung eines interindividuellen Mittelwerts führt uns also zu dem vorhin bereits gezogenen Schluß, daß die Methode der Vergleichung und die Methode der absoluten Prädikate sich gegenseitig ergänzen müssen.

Daß die Auswahl der Versuchspersonen bei allen diesen Methoden eine erhebliche Rolle spielt, werden Sie aus allen diesen Bemerkungen schon entnommen haben. Stellen Sie sich beispielsweise vor, daß sich an unserem Rechteckversuch 3 oder 5 oder 6

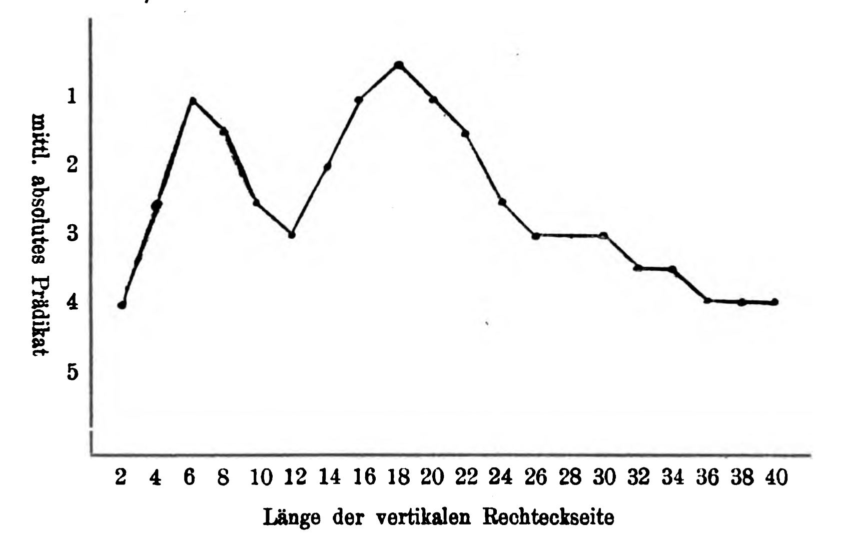


Fig. 14. Erklärung siehe Text. Umrechnung, wie S. 117 angegeben.

Personen beteiligen, die viel kunstgeschichtliche Studien gemacht haben, so ist es sehr wohl möglich, daß diese Studien ihr ästhetisches Urteil beeinflussen, und daß sich demgemäß je nach ihrer Zahl die ästhetische Kurve mehr oder weniger erheblich verschiebt. Viel stärker und regelmäßiger macht sich dieser Einfluß bei akustischen ästhetischen Experimenten geltend. Je nachdem mehr oder weniger auch sog. musikalische Personen oder auch Personen, die mehr klassische oder mehr moderne Musik gehört haben, zu den Versuchspersonen gehören, wird die Kurve einschließlich ihres Maximums sehr verschieden sein. Daraus ergibt sich der Rat, sich nicht mit der Einschränkung der Versuchspersonen auf eine Klasse im weiteren Sinn, die wir von Anfang an prinzipiell verlangt haben (S. 121), zu begnügen, sondern auch innerhalb einer Klasse zunächst die Versuchspersonen möglichst homogen zu wählen, also Individuen, bei

denen irgendwelche besondere Umstände bzw. Bedingungen vorliegen, zunächst auszuschließen. An sich steht natürlich nichts im Wege, erst hinterher bei der Berechnung solche „abweichende“ Individuen zu streichen; es besteht aber dann immer die Gefahr, daß dann die Streichung willkürlich zugunsten eines bestimmten, vom Versuchsleiter gewünschten oder erwarteten Resultats vorgenommen wird. Eine absolute Homogenität der Versuchspersonen läßt sich begreiflicherweise überhaupt nie herstellen, man wird also allerdings ohnehin gezwungen sein, nach der Berechnung sich stets die Frage vorzulegen, ob, wieweit und in welcher Richtung die errechnete Kurve von der Individualität einzelner Versuchspersonen bestimmt worden ist. Dabei werden uns die zu Anfang des Versuchs protokollierten Personalnotizen gute Dienste leisten, sehr oft aber werden sich auch noch Ergänzungsfragen als notwendig erweisen. Endlich bedarf es wohl keiner Erwähnung, daß die von uns jetzt zunächst geforderte Einschränkung der Versuchspersonen auf einigermaßen homogene Individuen eine entsprechende Einschränkung der Gültigkeit des Ergebnisses — nämlich eben auf die Individuen von einem bestimmten Charakter — nach sich zieht.

Leider betrachten viele experimentelle Ästhetiker die Aufgabe der quantitativen Untersuchung mit der Ermittlung der jetzt besprochenen ästhetischen Kurve als gelöst. Dies ist nicht der Fall. Gerade bei ästhetischen Untersuchungen muß mit einer großen Variabilität der Erscheinungen gerechnet werden. Es ist daher vor allem unerläßlich, daß genau derselbe Versuch mit denselben Versuchspersonen unter möglichst gleichen Bedingungen öfters wiederholt wird. Oft sind 10, 20 und mehr identische Versuchsreihen notwendig, um ein sicheres, von Zufälligkeiten unabhängiges Ergebnis zu erhalten. Es empfiehlt sich dabei nicht, etwa alle diese Versuchsreihen sofort zu einer einzigen Kurve zusammenzuziehen, also z. B. alle Vorzugsurteile zusammenzuzählen, die auf ein bestimmtes Rechteck im Lauf aller Versuchsreihen bei allen Versuchspersonen gefallen sind, sondern man tut gut, zuerst aus jeder Versuchsreihe je eine Kurve abzuleiten und dann die gemeinschaftlichen Eigentümlichkeiten aller dieser Kurven aufzusuchen. Man hat nämlich immer mit der Möglichkeit zu rechnen, daß eine oder die andere Versuchsreihe unter unvorhergesehenen besonderen Bedingungen, die man zuweilen sogar nachträglich ermitteln kann, stattgefunden hat und daher die Gesamtkurve fälschend beeinflußt.

Zur identischen Wiederholung im weiteren Sinn kann man es auch rechnen, wenn unter sonst ganz gleichen Bedingungen zum Behuf einer schärferen Präzisierung des Resultats ein Teil der Objektreihe nochmals unter Einfügung von Zwischenstufen dargeboten wird.

So könnten wir uns z. B. bei unserem paradigmatischen Versuch in einer neuen Versuchsreihe auf die Rechtecke von den Höhen 5,0 bis 7,0, innerhalb deren sich ein Maximum ergeben hat — statt 2,0 bis 40,0 — beschränken, aber als Stufe 1 mm wählen, also 5,0, 5,1, 5,2 usf.

Ganz ebenso wichtig wie die identische Versuchswiederholung ist die variierende. Diese Variierung soll sich erstens auf die objektiven und zweitens auf die subjektiven Bedingungen beziehen. Was die objektiven Bedingungen anlangt, so würde es sich bei unserem paradigmatischen Problem — Abhängigkeit der ästhetischen Gefühlsbetonung von Recktecken von dem Verhältnis der beiden Seiten — darum handeln, ohne Erweiterung des Problems die Bedingungen der Darbietung der Rechtecke abzuändern. Es wäre nämlich sehr wohl möglich, daß unser Ergebnis nur für die spezielle Beleuchtung, bei der wir gearbeitet haben, nur für die von uns gewählte absolute Größe der Rechtecke, nur für vertikal dargebotene Rechtecke, nur für schwarze Umrißlinien auf weißem Grund, nur für bestimmte Expositionsdauer gültig wäre usf. Durch Anwendung künstlichen Lichts können wir leicht Variationen der Beleuchtung herstellen. Viel wichtiger ist die Variation der absoluten Größe. Wenn wir unsere experimentellen Ergebnisse später auf die Architektonik u. a. anwenden wollen, so bekommen wir es mit ganz anderen absoluten Dimensionen zu tun. Wir werden also, wenn irgend möglich, durch neue Versuchsreihen festzustellen haben, ob unsere Ergebnisse auch für viel erheblichere Dimensionen gelten. Mit Hilfe eines Projektionsapparats läßt sich dies leicht ausführen. Die sonstigen Variationen gestalten sich so einfach, daß ich sie Ihnen nicht anzugeben brauche. Ich erinnere Sie nur nochmals an die Exposition auf Zeit, die wir bereits besprochen haben.

Die Variation der subjektiven Versuchsbedingungen kann darin bestehen, daß wir dieselben Versuchspersonen im Zustand der Ermüdung, der Traurigkeit, der Heiterkeit usf. mit denselben Objekten prüfen oder feststellen, ob und wie rasch bei mehrfach wiederholter Exposition das ästhetische Lustgefühl ab- oder zunimmt oder auch sich qualitativ verändert. Sehr viel wichtiger aber ist, daß wir andere Klassen von Versuchspersonen nun genau in derselben Weise untersuchen. Wir werden also z. B. in unserem Fall nunmehr in neuen Versuchsreihen statt Studenten Studentinnen prüfen, dann Mädchen und Knaben der verschiedensten Altersstufen, dann vollerwachsene Individuen usf., ferner außer gebildeten ungebildete, außer kunsterfahrenen kunstunerfahrene, außer Deutschen auch Engländer, Franzosen und Völker tieferer und tiefster Kulturstufe.

Sie sehen, wie außerordentlich umfangreich sich eine solche wissenschaftliche experimentell-ästhetische Arbeit gestaltet, und Sie

werden begreifen, daß oft viele Forscher zusammenarbeiten müssen, um ein vollständiges Ergebnis zu erzielen. Damit wird Ihnen auch verständlich, daß die experimentelle Ästhetik nur sehr langsam fortschreitet. Es ist durchaus ungerecht, ihr vorzuwerfen, daß sie bis jetzt so wenig positive Ergebnisse hervorgebracht hat; vielmehr verdient es alle Anerkennung, daß sie, unbeirrt durch verständnislose Gegner und übereifrige, kritiklose Freunde, ihren langsamen, vorsichtigen Gang methodisch einhält.

Wenn die Untersuchungen auf einem Gebiet und für eine Klasse von Versuchspersonen einen ausreichenden Grad der Vollständigkeit erreicht haben, so erhebt sich zugleich auch die schon von Fechner erörterte Frage, ob es möglich ist, eine bestimmte ästhetische Gefühlsbetonung auf dem untersuchten Gebiet als „normal" zu bezeichnen, also eine ästhetische „Norm" aufzustellen. Dies Problem wird um so interessanter, je umfangreicher die Klasse der Versuchspersonen wird, d. h. nicht, je größer die Zahl der untersuchten Individuen — die „Belegung" im logischen Sinn — innerhalb der Klasse wird, sondern je größer die Zahl der untersuchten Klassen wird. Die höchste und letzte Norm, der wir uns allerdings nur annähern können, würde sich auf die Menschheit im Ganzen beziehen, durchweg müssen wir mit Normen für weniger allgemeine Klassen, z. B. einzelne Völker einer bestimmten Zeit vorlieb nehmen. Jedenfalls aber, mag nun der Umfang der Klasse groß oder klein sein, muß untersucht werden, ob und wie eine solche Norm gefunden werden kann. Um zu einer Antwort zu gelangen, erwägen wir, daß selbst in der homogensten, also kleinsten Klasse keineswegs alle Individuen in ihrem ästhetischen Urteil — z. B. über unsere Rechtecke — übereinstimmen, sondern fast immer nur eine kleinere oder größere Majorität ein bestimmtes Rechteck oder auch eine Reihe bestimmter Rechtecke bevorzugt, daß also einzelne Versuchspersonen mit ihrem Urteil von dieser Majorität mehr oder weniger weit divergieren. Wir können dies kurz als die Tatsache der interindividuellen Streuung der ästhetischen Urteile bezeichnen. Es läßt sich auch leicht ein Maß für diese Streuung angeben. Man hat zu diesem Zweck nur für jedes einzelne Rechteck die von den 40 Versuchspersonen erteilten 40 einzelnen Rangzahlen mit der mittleren Rangzahl (S. 122) oder die von den 40 Versuchspersonen erteilten einzelnen 40 absoluten Prädikate mit dem mittleren absoluten Prädikat zu vergleichen und die Differenzen zu bilden. Handelt es sich z. B. um das Rechteck mit der Höhe 6 cm und sind die einzelnen Rangzahlen beispielsweise 3, 1, 4, 1, 1 usf., d. h. hat die 1. Versuchsperson diesem Rechteck den drittwohlgefälligsten, die 2., 4. und 5. Versuchsperson den wohlgefälligsten, die 3. Versuchsperson den viert-

wohlgefälligsten Platz unter den 20 Rechtecken gegeben, und ist die mittlere Rangzahl, d. h. $\frac{2+1+4+1+1\ldots}{40} = 2{,}2$, so bilde ich die Differenzen $2-2{,}2$; $1-2{,}2$; $4-2{,}2$; $1-2{,}2$; $1-2{,}2\ldots$ usf., die auch als „einzelne Variationen" oder „einzelne Abweichungen" bezeichnet werden. Das arithmetische Mittel dieser Variationen, gezogen ohne Rücksicht auf das Vorzeichen, also

$$\frac{0{,}2+1{,}2+1{,}8+1{,}2+1{,}2+\ldots}{40}$$

gibt mir ein Maß der Streuung[1] und heißt mittlere Variation.[2] Anschaulich kann ich diese Streuung darstellen, indem ich für jedes einzelne Rechteck — nicht wie vorhin, für alle Rechtecke — eine Kurve konstruiere: auf der Abszissenachse trage ich jetzt die Rangplätze oder die absoluten Prädikate und als Ordinaten die Zahl der Versuchspersonen ein, die dem Rechteck den bezüglichen Rangplatz bzw. das bezügliche Prädikat gegeben haben. Die beistehende Kurve gibt ein einfaches Beispiel für das Rechteck 10 : 6 cm bei der Methode der absoluten Prädikate (Fig. 15). Ich bitte Sie, zunächst die gestrichelte und die punktiert-gestrichelte Linie außer acht zu lassen und nur die ausgezogene Linie ins Auge zu fassen. Aus dieser ergibt sich, daß 13 Versuchspersonen dem vorgelegten Rechteck 10 : 6 das Prädikat 1, 12 das Prädikat 2 erteilt haben usf.[3] Die Streuung dieser Linie oder — wie man auch sagt — Kurve ist sehr groß; das am häufigsten gegebene Prädikat, in diesem Falle das Prädikat 1, hat nur etwa ein Drittel der Stimmen (13 unter 40) auf sich vereinigt, das Prädikat 2 fast ebensoviel, und selbst auf 5, das schlechteste Prädikat, ist eine Stimme gefallen. Noch größer ist die Streuung bei der punktiert-gestrichelten Linie, hier verteilen sich die ästhetischen Urteile fast gleichmäßig auf die vier ersten Prädikate, und

---

1) Wir bezeichnen sie als interindividuell im Gegensatz zu der intraindividuellen Streuung, d. h. den Schwankungen, welche bei einem und demselben Individuum zu verschiedenen Zeiten auftreten. Im folgenden ist, wenn schlechthin von Streuung gesprochen wird, stets die interindividuelle (von Individuum zu Individuum) gemeint.

2) Bezeichnet man die einzelne Differenz (Variation) mit $\triangle$, ihre Summe mit $\Sigma\triangle$, die Zahl der Versuchspersonen mit n, so ist die mittlere Variation $\triangle_m = \frac{\Sigma\triangle}{n}$ oder, mathematisch genauer, $\frac{\Sigma\triangle}{\sqrt{n(n-1)}}$. — Übrigens ist keineswegs die „Streuung" schlechthin dem $\triangle_m$ gleichzusetzen. Definiert man die Streuung schärfer als das reziproke sog. Präzisionsmaß (h), so ist sie vielmehr $= 1/h = \triangle_m\sqrt{\pi}$ allerdings nur unter bestimmten, hier nicht zu erörternden Vorbehalten.

3) Zwischenprädikate werden bei dieser Berechnung mit $^1/_2$ bei den beiden Nachbarprädikaten gezählt. Bei der abgebildeten Kurve sind Zwischenprädikate im Interesse der Vereinfachung nicht in Betracht gezogen worden.

nur das tiefste ist etwas schwächer vertreten. Hingegen ist bei der einfach gestrichelten Kurve die Streuung sehr gering: 17 Urteile kommen auf das Prädikat 1, nur 11 bzw. 9 auf das Prädikat 2 bzw. 3, nur 3 auf das Prädikat 4, und das Prädikat 5 ist überhaupt nicht vertreten.[1]

Es frägt sich nun, ob auf Grund dieser Feststellungen bezüglich der Streuung **ein** bestimmtes absolutes Prädikat oder **eine** bestimmte Rangzahl als „normal" bezeichnet werden kann. Darauf ist

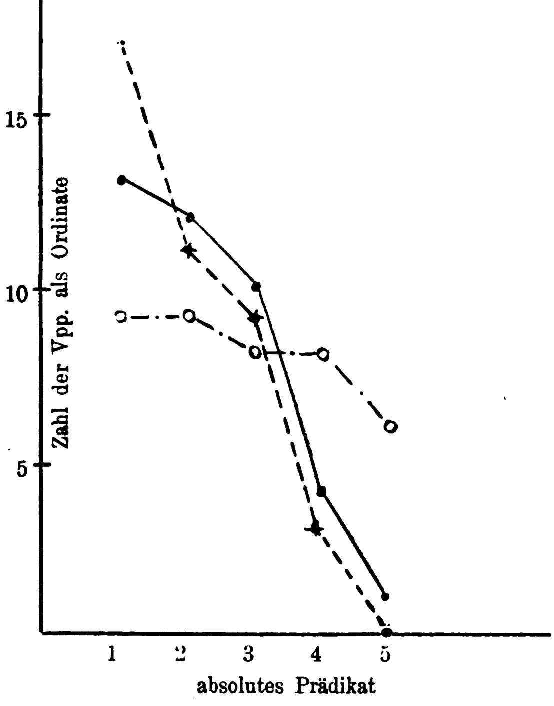


Fig. 15. Erklärung siehe Text S. 128.

sicher mit Nein zu antworten. Anders verhält es sich mit der Frage, ob nicht wenigstens eine gewisse **Breite** des absoluten Prädikats oder der Rangzahl als normal gelten kann. So würde man beispielsweise, wenn sich die ausgezogene Kurve ergeben hat, erwägen können, ob nicht das normale Verhalten innerhalb der Breite 1 bis 3

1) Führt man die S. 128, Anm. 2 angegebene Rechnung aus, so ist für die gestrichelte Kurve die Streuung = 0,8 $\sqrt{\pi}$ (mittl. absol. Prädikat 2), für die ausgezogene Kurve = 0,9 $\sqrt{\pi}$ (mittl. absol. Prädikat 2,2), für die punktiert-gestrichelte Kurve = 1,2 $\sqrt{\pi}$ (mittl. absol. Prädikat 2,8). — Selbstverständlich ist es nur eine Zufälligkeit, daß gerade das Prädikat 1 die meisten Stimmen bekommen hat, der Maximumpunkt kann, einerlei wie die Streuung sich verhält, ebensogut an irgendeiner anderen Stelle liegen.

inkl. zu suchen ist, da 35 unter 40 Fällen in dies Gebiet fallen, d. h. 35 unter 40 Personen das Prädikat 1 oder 2 oder 3 gegeben haben.[1] Oder stellen Sie sich vor, daß — wie dies in der Tat bei manchen Versuchen vorkommt — die Streuung noch geringer ist als bei der gestrichelten Kurve, also z. B. auf Prädikat 1 36 Urteile, auf 2 nur 3, auf 3 nur eines fällt! Dann würden Sie kaum Bedenken tragen, das Prädikat 1 als das „normale" zu bezeichnen in dem Sinne, daß es nur ausnahmsweise nicht gegeben wird. Natürlich ist dieser Begriff der „Norm" durchaus nicht scharf. Schon bei der ausgezogenen Kurve werden manche unter Ihnen doch vielleicht zweifeln, ob die 4 Urteile, die auf das Prädikat 4 fallen, als Ausnahmen, als „abnorm"[2] anzusehen sind. Diese Unschärfe ist auch in anderen Wissenschaften mit dem Begriff des „Normalen" verknüpft. Es gibt eben nirgends zwischen „Normal" und „Abnorm" eine scharfe Grenze. Es scheint mir auch nicht angebracht, ja nicht einmal zulässig, willkürlich eine scharfe Grenze festzusetzen und z. B. zu erklären, daß dasjenige Gebiet als Normalgebiet anzusehen sei, das wenigstens drei Viertel aller Stimmen auf sich vereinigt oder das gegen die Umgebung mit einer bestimmten Steilheit, z. B. von 60° abfällt. In der praktischen Ausführung führen solche Festsetzungen allenthalben zu Unzuträglichkeiten.

Während sonach die Rangzahlen und die absoluten Prädikate eine relativ einfache Berechnung der Streuung zulassen, ergeben die Zahlen der Vorzugsurteile, wie sie unmittelbar bei der Methode der paarweisen Vergleichung gewonnen werden, kein Streuungsmaß. Es ist nur ohne weiteres klar, daß der Verlauf der Kurve der Vorzugsurteile, die S. 123 beschrieben wurde, in erheblichem Grade auch von der interindividuellen Streuung abhängt: Wenn z. B. in unserem paradigmatischen Versuch (vgl. S. 117) das Rechteck mit der vertikalen Seite von 18 cm von den 40 Versuchspersonen 2000, das Rechteck mit der vertikalen Seite von 16 cm 1800 Vorzugsurteile erhalten hat, so beruht die Zahl 1800 nicht etwa nur darauf, daß bei jeder Versuchsperson das zweite Rechteck bestimmten anderen Rechtecken gegenüber wohlgefälliger oder minder wohlgefällig erscheint, sondern zu einem großen Teil auch darauf, daß es — im Sinn unserer interindividuellen Streuung — Personen gibt, bei denen das Rechteck von 16 cm z. B. das Maximum der Wohlgefälligkeit darstellt, also etwa bei allen paarweisen Vergleichungen vorgezogen wird. Es haftet also solchen Kurven eine gewisse Zweideutigkeit an.

1) Im Ernstfall kämen auch die Zwischenprädikate in Betracht, zur Abkürzung wird hier wiederum von ihnen abgesehen (vgl. S. 128, Anm. 3).

2) Von der pathologischen Bedeutung des Worts „abnorm" wird hier ganz abgesehen.

Handelt es sich nur darum, innerhalb einer Reihe nach der graduellen Methode das Maximum — oder auch Minimum — der Wohlgefälligkeit zu bestimmen (vgl. S. 113ff.), so kann man die interindividuellen Schwankungen auch unmittelbar durch die Reizwerte ausdrücken. Fechner[1] hat hierfür folgenden Weg angegeben. Würden z. B. die von den 40 Versuchspersonen angegebenen Maxima der Wohlgefälligkeit nur zwischen den Rechtecken mit den vertikalen Seiten zwischen 14 und 26 cm Länge schwanken, so kann man aus den 40 Einzelwerten, welche sich ergeben haben, das Mittel berechnen, die Abweichung jedes Einzelwerts von diesem Mittel bestimmen und das Mittel dieser Einzelabweichungen als Maß der Streuung betrachten. Während wir also vorhin die Schwankungen des Wohlgefälligkeitsgrads, denen ein bestimmter Reiz bei den 40 Personen unterworfen ist, als Maßstab verwendeten, dienen uns bei diesem Fechnerschen Verfahren die Schwankungen der Lage des wohlgefälligsten Reizes innerhalb der Reizreihe als Maßstab. In allen denjenigen Fällen, in denen sich ein Maximum bei der Versuchsreihe ergeben hat, sollte man stets neben den oben angeführten Berechnungsmethoden auch die Fechnersche anwenden. Enthält die Kurve mehrere Maxima, so wird letztere oft sehr unsicher.[2]

Alle unsere bisher an das gewählte paradigmatische Beispiel (S. 117) angeknüpften Bemerkungen galten der quantitativen Feststellung und Verarbeitung der Ergebnisse. In ganz analoger Weise hat nun auch die qualitative stattzufinden, nur lassen sich für diese, weil das Qualitative der Einheitlichkeit und mathematischen Gesetzmäßigkeit des Quantitativen entbehrt, keine so einfachen allgemeingültigen „exakten" Regeln aufstellen. Die Hauptaufgabe wird zunächst immer darin bestehen, sowohl die spontanen wie die durch nachträgliche Ergänzungsfragen (S. 119) gewonnenen Angaben über qualitative Nüancen des ästhetischen Erlebnisses bei den einzelnen Versuchspersonen und hierauf bei ihrer Gesamtheit in angemessener Weise zu ordnen. Dabei bereitet die Dürftigkeit und Vieldeutigkeit der sprachlichen Gefühlsausdrücke oft die größten Schwierigkeiten. Die große und die kleine Terz, der Durdreiklang, der

1) Abh. d. math.-physik. Kl. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. Bd. 9, Nr. 6, 1871, S. 609.

2) Fechner gibt an derselben Stelle noch einen zweiten Weg an: man soll die 40 Einzelwerte, die sich bei dem Versuch ergeben haben, nach ihrer Größe ordnen und dann von den beiden Enden der Reihe her auf jeder Seite ein Viertel der Werte abzählen, „so daß in der Mitte die gesamte Hälfte der Werte als Kern bleibt". In je stärkerem Verhältnis beide Grenzwerte des Kerns voneinander abweichen, desto größer ist die Streuung. Mir scheint die Wahl dieser „Kerngrenzen" sehr willkürlich zu sein.

Molldreiklang, der Septimenakkord und der Nonenakkord lösen selbst bei den meisten unmusikalischen Personen ganz verschiedene qualitative Gefühlsnüancen aus, aber nur wenige Versuchspersonen sind imstande, diese Nüancen auch nur einigermaßen klar zu beschreiben. Mitunter können wir der Versuchsperson die Aufgabe dadurch erleichtern, daß wir ihr die wichtigsten etwa in Betracht kommenden Gefühlsarten aufzählen und uns einzeln angeben lassen, ob und in welchem Grade eine jede vorliegt. Indessen stößt auch dies Auskunftsmittel auf manche Schwierigkeiten, da wir noch immer nicht über ein brauchbares vollständiges System der Gefühle verfügen[1] und selbst die entwickeltste Sprache der Mannigfaltigkeit der Gefühle gegenüber versagt. Schließlich müssen wir uns leider noch oft mit Vergleichen begnügen, so z. B., wenn wir von der „Weichheit" des Molldreiklangs oder der „Süßigkeit" der Auflösung des Nonenakkords sprechen.[2] Unser paradigmatisches Rechteckbeispiel ist zur Illustration aller dieser Schwierigkeiten weniger geeignet, weil hier die qualitativen Gefühlsnüancierungen sehr unbedeutend zu sein pflegen. Sobald wir zu komplizierten Formen, z. B. zu Rechtecken mit aufgesetztem Halbkreis usf., oder zu Farben und Farbenkombinationen oder gar zu Akkorden und Akkordfolgen übergehen, stellen sie sich in fast überwältigender Zahl ein.

Nachdem wir ein Paradigma der rein experimentellen Methode so ausführlich besprochen haben, können wir ein ähnliches Paradigma der subexperimentellen Methode (S. 107 und 109) sehr kurz er-

---

1) Rein-empirisch und speziell für die praktische Verwendung bei ästhetischen Versuchen, experimentellen und subexperimentellen, hat sich mir folgendes hier abgekürzt wiedergegebene Verzeichnis ergeben und vielfach bewährt: Ruhe, Unruhe, Beruhigung, Erregung, Leidenschaft, Sicherheit, Unsicherheit, Zufriedenheit, Erfüllung, Entbehren, Ergebung, Ohnmacht, Kraft, Festigkeit. Glückseligkeit, Trauer (Schwermut, Wehmut, Kummer usf.), Heiterkeit, Jubel, Triumph, Begeisterung, Freude (Liebes-, Sieges-, Kampfes-, Festfreude), Humor; Furcht, Hoffnung, Angst, Verzweiflung, Grausen, Schrecken, Mut, Sehnsucht, Begierde, Erwartung, Staunen; Zorn, Haß, Neid, Trotz, Liebe, Innigkeit, Mitleid, Mitfreude, Bewunderung, Hingebung, Übereinstimmung, Widerspruch. Religiöse Gefühle (Heiligkeit, Anbetung usf.), transzendente Gefühle (Erhabenheit, Unendlichkeit usf.). Überall sind nur die Stichworte angegeben. Alle speziellen Nüancen sind weggelassen oder nur kurz angedeutet. Überlagerungen und Kombinationen finden sich allenthalben. Die Reihenfolge ist nicht systematisch, sondern dem praktischen Bedürfnis angepaßt. Man lese erst die ganze Reihe vor und frage dann einzeln!

2) Der Gedanke, etwa durch genauere Untersuchung der zugehörigen Ausdrucksbewegungen, also namentlich plethysmo-, sphygmo- und pneumographisch die einzelnen qualitativen Gefühlsnüancen exakt zu bestimmen und abzugrenzen, erscheint mir ganz aussichtslos, da alle diese körperlichen Reaktionen, wenigstens soweit sie unserer Untersuchung zugänglich sind, viel zu wenig nüanciert sind.

ledigen. Subexperimentell verfahren wir bereits, wenn wir ein einziges ästhetisches Natur- oder Kunstgebilde im Original oder, wenn dies nicht möglich ist, in Abbildungen vielen, z. B. wiederum 40 Versuchspersonen vorlegen und Beschreibung des ästhetischen Erlebnisses verlangen. Die letztere würde sich auf den Grad des ästhetischen Wohlgefallens, vor allem aber auf seine qualitativen Nüancierungen beziehen. Ein bestimmtes Beispiel entlehne ich der Dichtkunst. Ich lese z. B. den Hymnus von Novalis an die Nacht vor:[1]

„Welcher Lebendige,
Sinnbegabte
Liebt nicht vor allen
Wundererscheinungen
Des verbreiteten Raums um ihn
das allerfreuliche Licht —
Mit seinen Strahlen und Wogen
Seinen Farben,
Seiner milden Allgegenwart
Im Tage.“ usf.

Aus dem Spontanbericht und durch bestimmte Fragen stellen wir fest, welche Vorstellungen an die gehörten Worte des Gedichts assoziiert worden sind, und wie weit nach dem Urteil der Versuchsperson die ästhetischen Gefühle an dem Empfindungsfaktor, also in unserem Beispiel vor allem an dem Rhythmus und dem Wortklang, und wie weit sie an den angeknüpften Vorstellungen haften. Sehr instruktiv ist es, zu diesem Zweck in einem zweiten Versuch das Gedicht in prosaischer Umformung vorzulesen und festzustellen, ob und in welcher Richtung dadurch die ästhetische Gefühlsbetonung abgeändert worden ist.

Für die Wahl der Versuchspersonen gelten ganz ähnliche Regeln, wie wir sie vorhin für die experimentelle Methode s. str. aufgestellt haben. Bei der großen Zusammengesetztheit der meisten Objekte der subexperimentellen Methode wird die Untersuchung ganz besonders auf die Frage Rücksicht nehmen müssen, welche Teile bzw. Merkmale des Objekts besonders beachtet worden sind, besonders Anlaß zu Vorstellungsverknüpfungen gegeben haben und nach Meinung der Versuchsperson vor allem Träger der ästhetischen Wirkung sind.

Von dieser Untersuchung eines Objekts geht man auch hier zur Untersuchung einer größeren Reihe ähnlicher Objekte über. Man vergleicht also die ästhetische Wirkung der Novalisschen Hymne mit derjenigen andrer Hymnen, die denselben oder einen ähnlichen Gegenstand haben. In analoger Weise hätte ich auf dem Gebiet

1) Versfassung nach der Handschrift.

der Architektur, nachdem ich zuerst den 40 Versuchspersonen eine Abbildung des Doms zu Speyer vorgelegt habe, dann eine größere Reihe andrer mittelromanischer Kirchengebäude — Mainz, Laach usf. — vorzulegen.[1] Damit ist die komparative Methode auch hier eingeführt. Sie bekommt nur insofern einen anderen Charakter, als der Vergleich sich weniger auf den Grad als auf die Qualität des ästhetischen Lustgefühls richtet. Die qualitative Verschiedenheit verhindert geradezu einen Vergleich mit Bezug auf den Grad des generellen Wohlgefallens.

Das subexperimentelle Verfahren läßt noch manche Modifikationen zu, die uns später begegnen werden. Besonders wertvoll ist das fraktionierende und das vereinfachende Verfahren. Ersteres besteht darin, daß wir ein kompliziertes Natur- oder Kunstgebilde in Teile zerlegen und auch die ästhetische Wirkung der isolierten Teile untersuchen, wobei wir uns nur hüten müssen zu glauben, daß die ästhetische Wirkung des Ganzen einfach gleich der Summe der ästhetischen Wirkungen der Teile sei. Letzteres — das vereinfachende Verfahren — besteht darin, daß wir das Ganze den Versuchspersonen vereinfacht, d. h. auf die Hauptzüge reduziert vorlegen. So habe ich mit großem Vorteil Abbildungen von Palästen und Kirchen soweit vereinfacht, daß nur die Hauptgliederung in relativ wenigen Linien angegeben war und alle Einzelheiten, namentlich auch alle Ornamente ganz wegblieben. Auch die Übertragung eines Gedichtes in Prosa, die wir vorhin erwähnten, gehört in das Bereich dieser partialisierenden oder analysierenden Methoden.

Eine andere Gruppe von Modifikationen ist dadurch charakterisiert, daß wir zu dem gegebenen Natur- oder Kunstgebilde noch ein besonderes Moment hinzufügen. So lasse ich schon seit Jahren Photographien von Architekturwerken, Skulpturen usf. in besonderen Nebenversuchen durch farbiges Glas betrachten. Man gewinnt auf diesem Weg, den übrigens, wie ich später festgestellt habe, schon Goethe eingeschlagen hat[2], nicht nur interessante Aufschlüsse über die ästhetische Wirkung der einzelnen Farben, sondern auch über diejenige des Architekturwerks, der Skulptur usf. Das eigentümlich Transzendente z. B., welches einem Bauwerk im grünen Lichte[3] zu-

---

1) Mit meinen Schlußfolgerungen müßte ich allerdings in diesem Falle sehr vorsichtig sein, da bekanntlich bei den genannten Kirchen durch Restaurationen zahlreiche nicht-romanische Elemente hinzugekommen sind.

2) Zur Farbenlehre § 769, 784, 798. Goethe verwendet den Versuch nur, um die ästhetische Wirkung (die „sinnlich-sittliche Wirkung") der einzelnen Farben festzustellen.

3) Nur Grün eines bestimmten Spektrumbereichs hat diesen Einfluß. Außerdem tritt er nicht bei allen Versuchspersonen gleich deutlich hervor.

kommt und niemals durch rotes Licht hervorgebracht wird, ist nicht nur für die ästhetische Wirkung des Grün unter bestimmten Bedingungen gegenüber dem Rot charakteristisch, sondern kennzeichnet oft auch das betrachtete Gebilde, insofern es bei dem einen zur Wirkung kommt, bei dem anderen nicht.

Auch unsere methodologischen Fragen sind hiermit erledigt. Wir können uns daher in unserer nächsten Vorlesung unmittelbar dem ersten Hauptteil der Ästhetik, nämlich der Ästhetik der Empfindungen zuwenden.

---

5. Vorlesung.

Ästhetik der Empfindungen. 1. Ästhetik der Töne und Klänge.

Gemäß der Einteilung, die wir in der 3. Vorlesung gegeben haben (S. 66), wenden wir uns jetzt zuerst zur Ästhetik der **Empfindungen**, fragen also: welche Beschaffenheit der Reize liegt den ästhetisch wirksamen Empfindungen als solchen, d. h. unabhängig von Vorstellungsanknüpfungen, zugrunde? Mit der Unabhängigkeit von Vorstellungsanknüpfungen meinen wir nicht etwa die Abwesenheit jeder Tätigkeit der intellektuellen Funktionen; denn es wird sich bald zeigen, daß letztere selbst bei den einfachsten ästhetischen Empfindungserlebnissen schon wirksam sind; insbesondere hat bereits Kant dies für die synthetische, d. h. zusammenfassende Funktion nachgewiesen. Wir meinen vielmehr nur die Abwesenheit irgendwelcher über den gegebenen Empfindungstatbestand hinausgehenden Vorstellungs**inhalte**. Unsere jetzige Betrachtung beschränkt sich also auf diejenige Komponente des ästhetischen Erlebnisses, die wir mit Fechner als den direkten oder Empfindungsfaktor bezeichnet haben.

Die Empfindungen der niederen Sinnesorgane sind, wie Sie wissen, oft von Gefühlstönen des Angenehmen begleitet, die wir als Vorstufen oder primitive Stufen der ästhetischen Gefühle aufgefaßt haben.[1] Die positive Gefühlsbetonung der Geschmacksempfindung des Süßen, der Geruchsempfindung des Veilchens oder des Heliotrops, der Berührungsempfindung des Streichelns gehören hierher. Schon hier können wir die Frage aufwerfen, von welcher Reizeigenschaft das Lustgefühl abhängt und wie es zustande gekommen ist. In einzelnen Fällen ist eine befriedigende Antwort möglich. So wissen Sie aus der Psychologie, daß wir die überwiegend positive Gefühlsbetonung des Süßen damit in Zusammenhang bringen, daß die Muttermilch den Zucker als Nährstoff enthält und daher die Qualität des Zuckergeschmacks, d. h. eben die Süßqualität sich mit Lustgefühlen verbinden mußte: Tiere, bei denen diese Verbindung ausblieb, mußten durch natürliche Auslese allmählich aussterben. So annehmbar diese

---

1) S. Piesse, Art of perfumery, 3. Aufl., London 1862, hat sogar eine chromatische Tonleiter der Geruchsqualitäten aufgestellt (Original nicht zugänglich).

Erklärung im Spezialfall des Süßen ist, so vollständig versagt sie doch in vielen anderen Fällen. Es ist nicht wohl einzusehen, welchen biologischen Vorteil die positive Gefühlsbetonung des Veilchenduftes und die negative der Asa foetida gehabt haben sollte. Schon in diesen einfachen Fällen erscheint uns die Auswahl der Gefühlstöne rätselhaft.[1] Die Zurückführung auf versteckte Vorstellungsanknüpfungen, also assoziative Faktoren, ist ganz aussichtslos. Die poetischen Vorstellungen, welche wir mit dem Veilchen verknüpfen, sind sogar wahrscheinlich zum Teil umgekehrt erst im Anschluß an das Lustgefühl des Veilchenduftes entstanden. Nicht wenige Gerüche sind überdies schon bei der ersten Wahrnehmung ohne jede Assoziation mit einem ausgeprägten Gefühlston verbunden.

Viel Aufklärung könnten wir uns von einer genauen Untersuchung der Gefühlsbetonung von Geschmäcken und Gerüchen bei primitiven Völkern versprechen. Auch eine historische Verfolgung der allmählichen Verschiebung dieser Gefühlsbetonungen bei den Kulturvölkern könnte einen wichtigen Beitrag liefern.[2] Leider sind alle diese Untersuchungen noch äußerst rückständig. Zurzeit ist über die Konstanz der in Rede stehenden Gefühlsbetonungen noch viel zu wenig bekannt. Wir werden daher mit unseren Schlüssen die größte Zurückhaltung beobachten müssen. Ich beschränke mich darauf, Ihnen folgende Hypothese vorzulegen. Wenn wir auch alle Ursache haben anzunehmen, daß alle wesentlichen Organe und Funktionen, einerlei ob sie rein physiologisch oder ob sie psychophysiologisch sind, generell zweckmäßig sind, so ist damit doch keineswegs gesagt, daß diese Organe und Funktionen in allen ihren Eigenschaften bzw. Teilen generell zweckmäßig sind. Man kann sich sehr wohl denken, daß sich bei der Entstehung eines zweckmäßigen Organismus als unerläßliche Begleiterscheinungen auch mancherlei Merkmale einstellen mußten, die an sich indifferent sind. Die Vermutung liegt nahe, daß manche positive und negative Gefühlsbetonungen z. B. auf dem Gebiet des Geruchsinns als solche biologisch indifferente

---

1) Das von Henning (Zeitschr. f. Psychol. 1916, Bd. 74, S. 388) aufgestellte Schema der Gefühlsbetonungen der Geruchsempfindungen halte ich nicht für zutreffend.

2) Das Werk von H. Cloquet, Osphresiologie, deutsche Übers. Weimar 1824, ist veraltet und unzuverlässig. Über die ätherischen Öle findet man einiges bei Ed. Gildemeister und Fr. Hoffmann, Die ätherischen Öle, Leipzig 1910 u. 1917. Die sehr sorgfältigen Untersuchungen von Rivers über den Geruch der Todas in Südindien (Brit. Journ. of Psychol. 1904/5, Bd. 1, S. 380 ff.) beziehen sich nur auf einen Riechstoff (Kampfer) und lassen die Gefühlsbetonung außer acht. Ähnliches gilt von den Myersschen Mitteilungen (Reports Cambr. Anthropol. Exped. to Torres Straits, Vol. 2, Part 2, Cambridge 1903). Bei solchen Untersuchungen wären selbstverständlich auch die sog. Rassengerüche zu berücksichtigen.

Nebenprodukte aufzufassen sind. Wir wollen Lustgefühle, die auf diesem Wege entstehen, kurz als akzidentelle bezeichnen.

Weit ausgiebiger für unsere ästhetischen Zwecke ist die Untersuchung der Gefühlsbetonungen im Bereich der Gehörs- und Gesichtsempfindungen. Wir beginnen mit ersteren. Schon einzelne einfache, d. h. obertonfreie **Töne**[1], wie sie wenigstens mit einer gewissen Annäherung z. B. durch Stimmgabeln auf einem Resonanzkasten oder durch die Flöte erzeugt werden, zeigen bei weitaus den meisten Menschen eine leichte positive Gefühlsbetonung, die bei Geräuschen, wenn wir vom assoziativen Faktor absehen, fast ausnahmslos fehlt. Ebenso verhalten sich die obertonhaltigen Töne, wie sie die meisten musikalischen Instrumente und auch die menschliche Stimme hervorbringen. Auch sie sind durchweg im Gegensatz zu den Geräuschen positiv betont. Woher nun dieser Unterschied? Sie wissen, daß Töne, einfache wie obertonhaltige, durch periodische, Geräusche durch aperiodische Schwingungen der Luftteilchen charakterisiert sind.[2] Die einfachen Töne sind speziell durch eine besonders einfache Periodizität ausgezeichnet, die sog. Sinusschwingungen der theoretischen Physik; die obertonhaltigen setzen sich in sehr einfacher Weise aus ebensolchen Sinusschwingungen zusammen, so daß der periodische Charakter nicht verloren geht. Unsere Frage können wir also jetzt auch folgendermaßen formulieren: wie kommt es, daß periodisch wirkende Reize Lustgefühle, aperiodisch wirkende Unlustgefühle oder wenigstens keine Lustgefühle wecken?

Eine darwinistische Erklärung, wie wir sie vorher für die Lustbetonung des Süßgeschmacks gegeben haben, scheidet hier wohl ganz und gar aus, da periodische akustische Reize, einfache und obertonhaltige Töne, in der Natur extrem selten sind, also keine biologische Rolle spielen können. Auch ein Zusammenhang mit der geschlechtlichen Zuchtwahl, die uns früher bereits einmal beschäftigt hat, erscheint schwer denkbar. Die Lockwirkung, welche wir von diesem Standpunkt den Tönen zuschreiben müßten, setzt einen positiven Gefühlston der Töne bereits voraus, kann ihn also nicht erklären. Man könnte höchstens vom Darwinschen Standpunkt etwa folgendermaßen argumentieren: gerade weil Töne in der Natur unverhältnis-

---

1) Ich erinnere Sie daran, daß ein Klavierton tatsächlich kein einfacher Ton ist, sondern sogenannte Obertöne enthält. Schlage ich beispielsweise das eingestrichene c auf dem Klavier an, so klingt auch das zweigestrichene c, das zweigestrichene g usf. mit. Allerdings haben diese „Obertöne" eine viel geringere Intensität als der „Grundton"; hierdurch unterscheidet sich ein obertonhaltiger Ton vom Akkord.

2) Unter Periodizität verstehe ich die regelmäßige Wiederkehr irgendwelcher gleichen oder sehr ähnlichen Erscheinungen.



mäßig selten sind, mußten sie die Aufmerksamkeit der Weibchen in besonderem Maß erregen[1], und deshalb wurden sie von den Männchen im Sinn einer darwinistischen Auslese mehr und mehr bevorzugt und verknüpften sich infolge ihrer Assoziation mit sexuellen Lustgefühlen ihrerseits mit positiven Gefühlstönen bei beiden Geschlechtern. Befriedigend ist auch diese Erklärung nicht, weil wir früher festgestellt haben, daß bei Primitiven die Musik fast ganz ohne Beziehung zu sexuellen Faktoren gepflegt wird. Auch der Gedanke, ganz unabhängig von der sexuellen Zuchtwahl die Seltenheit der Töne als solche zur Erklärung ihrer positiven Gefühlsbetonung zu verwerten, ist kaum annehmbar; denn wir finden keineswegs, daß auch seltene Geräusche positiv betont sind.

Wir sind also gezwungen, nach einer anderen Erklärung zu suchen, und in der Tat hat man drei Hauptwege eingeschlagen, unser Problem zu lösen.

Die erste Erklärung erblickt in der für jede Periodizität charakteristischen Wiederkehr des Gleichen den ästhetisch wirksamen Faktor. Daß eine solche Wiederkehr ästhetische Lustgefühle auszulösen vermag, haben wir bereits früher festgestellt. Wir sahen, daß schon in sehr frühen Stadien der Kunst die „Rekurrenz" eine erhebliche Rolle spielt. Und auch unsere heutige Kunst steht allenthalben unter dem Einfluß dieses Moments. Die Epitheta ornantia Homers, die Leitmotive Richard Wagners verdanken ihm einen großen Teil ihrer Wirkung. Wir können auch schon jetzt die Behauptung aufstellen, daß das Wiedererkennen als solches — ceteris paribus — mit positiven Gefühlstönen verbunden ist. In bekannter Umgebung fühlen wir uns heimisch und sicher, in unbekannter unheimlich und unsicher. Avenarius spricht in ähnlichem Sinn von Heimhaftigkeit oder Fidential und von Sicherheit oder Sekural und Bekanntheit oder Notal als Spezialfällen des Fidentials.[2] Daß diese Lust am Bekannten in eigenartiger Weise mit einer Lust am Neuen zusammenwirkt, wird sich später ergeben, wenn wir uns mit dem Antagonismus von Rekurrenzlust und Variationslust, der sich durch fast die gesamte Ästhetik hindurchzieht, näher beschäftigen. Zurzeit genügt uns die Tatsache der Rekurrenzlust. In unserem Falle ist die Rekurrenz überdies noch durch ihren periodischen Charakter besonders ausgezeichnet. Das Gleiche kehrt in gleichen Intervallen wieder. Daß

1) Die bloße Intensität (Lautheit) genügte nicht. Auch bot die Modifikation der Qualität, d. h. der Tonhöhe den Vorteil, daß sie sich für jede Art viel leichter spezialisieren konnte, so daß der Lockruf zum Wiedererkennen des Artgenossen diente. Bei den Tönen ist diese Modifikation im allgemeinen bestimmter und eindeutiger als bei Geräuschen (siehe unten).

2) Kritik der reinen Erfahrung, Leipzig 1890, Bd. 2, S. 31f. (§ 479ff.).



eine solche **regelmäßige** Rekurrenz von besonderer ästhetischer Wirkung ist, wissen wir alle. Alles, was wir auf optischem, akustischem und kinästhetischem Gebiet Rhythmus nennen, gehört hierher. Wir können sogar noch einen Schritt weitergehen und behaupten, daß die Lust an der **Gesetzmäßigkeit** als ein Spezialfall der Rekurrenzlust auftritt. Die Sinusschwingungen, welche den einfachen Tönen zugrunde liegen, stellen eine besonders einfache Gesetzmäßigkeit dar, die wir durch die Formel $y = a \sin 2\pi \frac{t}{T}$ ausdrücken können. Noch eine weitere Ausdrucksweise wird uns später zustatten kommen: wir können sagen, daß das Periodische zugleich das einer **Erwartung** Zugängliche und eine Erwartung Erfüllende ist. Endlich stellt das Periodische auch im Sinn der Mathematik einen „**insignen**" oder „ausgezeichneten" Fall dar, während das Aperiodische im allgemeinen einer solchen Insignität entbehrt.

So scheint also die erste Erklärung in vielen Beziehungen lockend. Eine vollständige Lösung können wir trotzdem in ihr nicht erblicken. Auch wenn wir davon absehen, daß anhaltende Rekurrenz ohne Variation langweilig wird, und auch wenn wir darüber hinwegsehen, daß die Rekurrenz der gleichen Wellenform uns als solche, d. h. gesondert gar nicht zum Bewußtsein kommt, müssen wir doch den Einwand erheben, daß Rekurrenz, auch kurz anhaltende und periodische, keineswegs stets lustbetont ist. Warum erzeugt ein kurzes, regelmäßig wiederkehrendes Geräusch, z. B. Scharren, kein Lustgefühl? Man könnte doch eigentlich sogar ein größeres Lustgefühl als bei einem kurzen einfachen Ton erwarten, da hier — bei dem regelmäßig sich wiederholenden Geräusch — die regelmäßige Wiederkehr uns wirklich zum Bewußtsein kommt. Oder ist etwa gerade die unbewußte Periodizität[1] ästhetisch wirksamer? Auch das wird man nicht ohne weiteres einräumen können; denn die Wiederkehr eines Leitmotivs kommt uns zum Bewußtsein und ist ästhetisch äußerst wirksam. Wir müßten uns also etwa mit der Ausrede helfen, daß das periodisch wiederkehrende Geräusch dadurch sein Lustgefühl einbüßt, daß das einzelne Geräusch als solches auf unperiodischen Luftbewegungen beruht. Und wenn wir uns auch damit zufrieden geben wollten, bliebe die erste Erklärung doch noch die Antwort auf die Frage schuldig, **wieso** die Wiederkehr des Gleichen oder — in das

1) Die Unbewußtheit hat Leibniz besonders nachdrücklich hervorgehoben (Epistolae ad diversos, ed. Kortholt, Lips. 1734—42, I, No. 154, S. 241): „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi . . . . . . errant qui nihil in anima fieri putant, cujus ipsa non sit conscia. Anima igitur, etsi se numerare non sentiat, sentit tamen hujus numerationis insensibilis effectum, seu voluptatem in consonantiis, molestiam in dissonantiis, inde resultantem."



Subjektive übersetzt — das Wiedererkennen des Gleichen zur ästhetischen Wirksamkeit kommt. Es wird uns schwer anzunehmen, daß die Vertrautheit, welche das Bekannte der Personen und der Umgebung für uns hat, ihren positiven Gefühlston so weit ausgebreitet haben sollte, daß sie auch bei der unbewußten Auffassung der periodischen Tonwellen zur Geltung kommt.

Die zweite Erklärung behauptet, daß eine periodische Mannigfaltigkeit deshalb lustbetont ist, weil sie von uns leichter zusammengefaßt wird. Daß eine solche „Komplexibilität" oder Erleichterung der „Synthese" ästhetisch von großer Bedeutung ist, werden uns viele weitere Beobachtungen zeigen. Die ästhetische Wirkung der Einheit der Handlung im Drama ist beispielsweise wenigstens zum Teil aus ihr zu erklären. Andrerseits ist es aber doch sehr zweifelhaft, ob in unserem Fall diese Erklärung ausreicht. Sollte wirklich das Geräusch des Scharrens soviel schwerer von uns aufgefaßt werden können als ein Klavierton, daß ersteres indifferent oder sogar unlustbetont, letzterer lustbetont ist? Trotz dieser Zweifel wollen wir die prinzipielle Bedeutung des zweiten Erklärungsversuchs festhalten. Sie liegt darin, daß ein Objekt dadurch ästhetisch wirksam sein soll, daß es Empfindungen hervorruft, die unseren intellektuellen Funktionen angemessen sind. Wir stoßen damit auf eine Theorie des Ästhetischen, die auf Grund anderer Überlegungen von Kant aufgestellt worden ist und noch heute viele Anhänger zählt. Kant[1] behauptet, daß die ästhetische Lust auf einer „subjektiven formalen Zweckmäßigkeit" des Objekts beruhe, die darin besteht, daß unsere „Einbildungskraft" zum „Verstande"[2] „unabsichtlich in Einstimmung versetzt wird". Es handelt sich um die „zweckmäßige Übereinstimmung . . . eines Gegenstandes mit dem Verhältnis der Erkenntnisvermögen unter sich . . .", um die „Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen"; „das Bewußtsein der bloß formalen Zweckmäßigkeit im Spiele der Erkenntniskräfte" ist die ästhetische Lust selbst; das „Geschmacksurteil" beruht „auf einer bloßen Empfindung der sich wechselseitig belebenden Einbildungskraft in ihrer Freiheit und des Verstandes mit seiner Gesetzmäßigkeit". Sehen wir von den veralteten, unhaltbaren psychologischen Anschauungen ab, in die Kant seine Lehre kleidet[3],

1) Kritik der Urteilskraft, Einleit. VII und § 1, 9, 11, 12, 34 bis 39.

2) Kant definiert die Einbildungskraft als „Vermögen der Anschauungen a priori", den Verstand als „Vermögen der Begriffe" (Einl. VII). Die Einbildungskraft ist für „die Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung", der Verstand für die Einheit des Begriffs, der die Vorstellungen vereinigt, erforderlich.

3) Für uns kommt nicht die „Harmonie" **zwischen** Einbildungskraft und Verstand in Betracht, sondern lediglich die „Harmonie" des Objekts mit unserer synthetischen Funktion in allen ihren Abstufungen (von der unmittelbaren Anschauung bis zu dem abgeleiteten Denken).

so springt die Verwandtschaft mit unserer zweiten Erklärung in die Augen. Auch Kant schwebt die Komplexibilität als allgemeines Merkmal des Ästhetischen vor.[1] In anderem Zusammenhang spricht Kant sogar direkt von der „Faßlichkeit“ der Natur.[2]

Die Frage, weshalb diese Komplexibilität mit Lustgefühlen verbunden ist, bleibt dabei unbeantwortet und soll uns vorläufig noch nicht beschäftigen. Wir wollen nur feststellen, daß auch die erste Erklärung uns nicht gesagt hat, weshalb das Wiedererkennen des Gleichen positiv betont ist.

Während die erste und die zweite Erklärung[3] bestimmte vermittelnde psychologische Vorgänge zur Erklärung heranziehen, verzichtet eine dritte Erklärung, die wir als metaphysische bezeichnen wollen, auf jede psychologische Erklärung. Sie schreibt dem Gleichen und Gesetzmäßigen, also der Periodizität als solcher einen absoluten Wert zu und behauptet, daß die positive Gefühlsbetonung ein unmittelbares Bewußtwerden dieses Wertes ist. Es werden also den subjektiven Gefühlsbetonungen unmittelbar objektive Werte oder Wertkorrelate zugrunde gelegt oder zugeordnet.

Getreu unserm Grundsatz, zuerst induktiv das ästhetische Tatsachenmaterial zu sammeln, gehen wir jetzt noch nicht auf eine Kritik dieser drei Theorien ein, sondern erheben die weitere Frage: von welchen Reizbedingungen hängt das Auftreten ästhetischer Gefühlsbedingungen ab, wenn mehrere Töne simultan oder sukzessiv verbunden werden?

Simultane Tonverbindungen werden auch als „Akkorde“ bezeichnet.[4] Daß die verschiedenen Akkorde in verschiedenem Grade lust- und unlustbetont sind, ist Ihnen allen bekannt. c—dis ist von

---

1) Auf die Farben und Töne als periodische Wellenbewegungen kommt Kant nur in § 14 kurz zu sprechen.

2) L. c. Einleitung VI.

3) Auch Euler (Tentamen novae theoriae musicae, Petropol. 1739) steht der zweiten Erklärung nahe. So behauptet er II, 14, daß ordo simplicior et facile perceptibilis gaudium, ordo magis compositus et ejusmodi, ut difficilius possit perspici, tristitiam erregt. Man muß dabei nur beachten, daß Euler bereits auch eine ästhetisch wirksame tristitia kennt. Ordo definiert er als partium dispositio secundum certam quandam legem (II, 17).

4) Von dem Sprachgebrauch, der nur Verbindungen von mehr als 2 Tönen als Akkorde bezeichnet, sehe ich hier ab. Stumpfs Bedenken gegen die Riemannsche Akkorddefinition (Zeitschr. f. Psychol. 1911, Bd. 58, S. 337) teile ich nicht. — Zur Orientierung über die Schwingungszahlenverhältnisse der im Akkord verbundenen Töne diene folgende Reihe:

c—d—e—f—g—a—h—c

$9/8$ $10/9$ $16/15$ $9/8$ $10/9$ $9/8$ $16/15$.

Die Bruchzahlen geben das Verhältnis der Schwingungszahlen je zweier aufeinanderfolgender Töne an.

starkem, c‿d von etwas schwächerem Unlustgefühl, c‿e und c‿g[1] von starkem Lustgefühl begleitet, und wir haben keinen Grund, dies Lustgefühl nicht als ein ästhetisches zu bezeichnen (vgl. S. 9). Wir fügen hinzu, daß dies nur für die isolierten Akkorde gilt; in einem bestimmten Zusammenhang können auch c‿dis und c‿d eine große ästhetische Wirksamkeit bekommen. Sehen wir von solchen aus dem Zusammenhang sich ergebenden sekundären Gefühlsbetonungen, den Harmoniegefühlen ab, so können wir den positiven Gefühlston der isolierten Akkorde auch als Konsonanzgefühl, den negativen als Dissonanzgefühl bezeichnen.[2] Die zugrunde liegende Eigenschaft des Akkords nennen wir Konsonanz bzw. Dissonanz.[3]

Worauf beruht nun diese ungleiche Wirkung der isolierten Akkorde? Um unsere Untersuchung zu vereinfachen, beschränken wir sie vorerst auf Zweiklänge. Für diese können wir ohne erhebliche Schwierigkeit bei jeder Versuchsperson eine Skala der Wohlgefälligkeit aufstellen. Für mich lautet dieselbe beispielsweise — nach abnehmender Wohlgefälligkeit geordnet — in der eingestrichenen Oktave des Klaviers bei mittelstarkem Anschlag folgendermaßen:

Oktave c′‿c″	1 : 2
Quinte c′‿g′	2 : 3
Große Sexte c′‿a′	3 : 5
Große Terz c′‿e′	4 : 5
Quarte c′‿f′	3 : 4
Kleine Terz c′‿es′ (e′‿g′)	5 : 6
Kleine Sexte c′‿as′ (e′‿c″)	5 : 8
Tritonus etwa c′‿fis′	5 : 7

1) Die Klammern sollen hier und im folgenden nur die Gleichzeitigkeit der Töne andeuten.

2) Ich kehre mit dieser Terminologie zu dem vorherrschenden allgemeinen Sprachgebrauch zurück, für welchen die positive Gefühlsbetonung des konsonanten, die negative des dissonanten isolierten Akkords ein unerläßliches Merkmal ist. Der wissenschaftliche Sprachgebrauch ist äußerst schwankend. H. Riemann bezeichnet als Konsonanz „die Verschmelzung mehrerer Töne zur Einheit der Klangbedeutung“ (Musiklexikon 8. Aufl. 1916, S. 576; Handb. d. Harmonielehre, Leipzig 1921, 8. u. 9. Aufl., S. 138). Stumpf lehnt unsere Definition mit m. E. unzureichenden Gründen ab und will die Konsonanz durch das eine Merkmal der Verschmelzung gleichzeitiger Töne charakterisieren (Beitr. z. Akust. u. Musikwiss. Heft 1, Leipzig 1898, S. 30 u. 35; vgl. auch Zeitschr. f. Psychol., Bd. 58, S. 321 und Geschichte des Konsonanzbegriffs, Abh. d. bayer. Ak. d. Wiss. philos.-philol. Kl., Bd. 21, S. 1). Manche Musiktheoretiker und auch Physiker (z. B. Wüllner, Lehrb. d. Exper.-physik, 5. Aufl. Leipzig 1895, Bd. 1, S. 838) stimmen mit unsrer Definition überein.

3) Stumpfs Unterscheidung zwischen „Wohlklang“ und „Wohlgefälligkeit“ Zeitschr. f. Psychol., Bd. 58, S. 352) akzeptiere ich nicht, da sie dem Sprachgefühl und Sprachgebrauch zu sehr widerspricht.

Große Sekunde[1] c'—d' 8:9
Kleine Septime[2] c'—b' (e'—d'') 5:9
Kleine Sekunde c'—cis' (h'—c'') 15:16
Große Septime c'—h'. . . . . 8:15.

Die beigefügten Zahlen geben für jedes Intervall das Verhältnis der Schwingungszahlen an. Als tieferer Ton ist überall c' angesetzt, doch sind, wenn dabei der höhere Ton auf eine schwarze Taste fällt, aus hier nicht zu besprechenden theoretischen Gründen in Klammern die Intervalle für zwei weiße Tasten angegeben. Auch auf anderen Instrumenten, z. B. auf dem für solche Untersuchungen sehr geeigneten sogen. Intervallapparat ist für mich die Reihenfolge dieselbe. Ebensowenig verschiebt sie sich, wenn statt der temperierten Intervalle die reinen dargeboten werden. Auch die Verwendung obertonfreier bzw. obertonarmer Töne scheint[3] bei mir keine sichere Abänderung der Reihenfolge herbeizuführen. Der Wendepunkt der Skala liegt bei mir zwischen kleiner Sexte und Tritonus: erstere ist noch schwach positiv betont, letzterer schon schwach negativ.

Nun ist aber diese Skala keineswegs bei allen Versuchspersonen dieselbe.[4] Die Oktave rückt sehr oft herunter, die große Terz steigt zuweilen bis zur zweiten Stelle hinauf, Quarte und kleine Terz können ihre Stelle vertauschen usf. Bei ganz unmusikalischen Personen ist die Gefühlsbetonung aller Zweiklänge so schwach oder so gleichmäßig negativ, daß eine Skala überhaupt nicht ermittelt werden kann. Die Gründe für die interindividuellen Unterschiede bei den musikalischen Personen lassen sich wenigstens zum Teil feststellen. So verliert z. B. die Oktave ihren ersten Platz oft, weil sie so „leer", so „inhaltlos" erscheint, und die Terz rückt wegen ihrer eigentümlichen Nüancierung der Gefühlsbetonung hinauf. Andere Versuchspersonen können sich von dem Hineindenken der Akkorde in einen Zusammenhang, dem Hinzudenken von Auflösungen usf. nicht freimachen. So erklärt es sich auch, daß selbst bei einer und derselben Versuchsperson,

---

1) Für den kleinen Ganzton d'—e' mit dem Schwingungsverhältnis 10:9 ist die Unlustbetonung noch etwas größer.

2) Mit der kleinen Septime 5:9 fällt die verminderte Septime 9:16 (z. B. d'—c'') sehr nahe zusammen. Die „natürliche" Septime 4:7 wird in der modernen Musik nicht verwendet. Ihr Dissonanzcharakter ist zweifelhaft (vgl. einerseits Hohenemser, Zeitschr. f. Psychol. 1901, Bd. 26, S. 103, und andrerseits Krüger, Arch. f. d. ges. Psychol., Bd. 1, S. 219)

3) Leider verfüge ich nicht über ausreichende Versuchseinrichtungen.

4) Vgl. Kaestner, Wundts Psychol. Stud. 1909, Bd. 4, S. 473; Valentine, Brit. Journ. of Psychol. 1914, Bd. 7, S. 118; Kemp, Arch. f. d. ges. Psychol. 1913, Bd. 29, S. 139; K. Danzfuß, Die Gefühlsbetonung einiger unanalysierter Zweiklänge usf., Langensalza 1923 (Philos. u. psychol. Arbeiten aus meinem Laborat., Heft 5), S. 22 ff.

also intraindividuell kleine Schwankungen der Reihenfolge vorkommen, namentlich zwischen zwei Intervallen, deren Gefühlsbetonung ohnehin nicht stark verschieden ist (Oktave und Quinte; kleine Terz und Quarte). Die sogen. „Einstellung“ ist eben nicht ganz konstant. Auch bewußte oder latente Erinnerungen an gefühlsbetonte Stellen aus musikalischen Kompositionen können zuweilen die Gefühlsbetonung modifizieren und die Reihenfolge momentan verschieben.

Im Kindesalter ist die Skala im allgemeinen noch nicht so scharf ausgeprägt.[1] Vollends ist auf früheren Kulturstufen die Unterscheidung von Konsonanzen und Dissonanzen noch sehr unvollkommen. Ich erinnere Sie an unsere Erörterungen in der zweiten Vorlesung. Es scheint sogar vorzukommen, daß Lieder zweistimmig im Intervall einer kleinen Sekunde gesungen werden. Den Griechen war die Konsonanz bestimmter Intervalle, wie der Oktave und Quinte, schon sehr wohl bekannt, aber es ist doch sehr bemerkenswert, daß sie in ihrer Musik diese Konsonanzen nur sehr wenig verwerteten und sich im allgemeinen, wie wir früher schon betonten (S. 11), auf homophone, d. h. einstimmige Musik beschränkten. Nur die Konsonanz der Oktave, das *ἀντίφωνον*, spielt bei ihnen bereits eine gewisse Rolle.[2] Auch das Christentum hat anfangs an der homophonen Musik festgehalten. Der gregorianische Kirchengesang ist noch durchaus einstimmig, und es wird sogar behauptet, daß seine ästhetische Wirkung leidet, wenn er polyphon umgestaltet wird. Erst im 9. und 10. Jahrhundert wurde die Mehrstimmigkeit, und zwar zunächst eine zweite tiefere Stimme, eingeführt. Ein Mönch Hucbald von St. Amand, auch Hucbald von Flandern genannt (geb. um 840), gab zum erstenmal eine ausführliche Darstellung der Theorie der mehrstimmigen Musik, des „Organum“ oder der „Diaphonie“, wie man damals sagte. Guido von Arezzo, einer der Erfinder der Notenschrift (gestorben um 1050), kannte bereits die Kreuzung der Stimmen. Mit dem sogenannten Discantus des 12. Jahrhunderts wurde eine zweite höhere Stimme hinzugefügt, die zwischen Oktave und Quinte wechselte. Um 1300 erringt sich der „contrapunctus“ Anerkennung: zu einer melodieführenden frei erfundenen Oberstimme gesellt sich eine stützende Unterstimme und zuweilen eine füllende Mittelstimme.[3] Über den Fortgang dieser Entwicklung habe ich Ihnen schon früher be-

1) Vgl. Danzfuß, l. c. S. 41.

2) Vgl. die pseudoaristotelischen Problemata (Ak. Ausg. der Werke des Aristol. 917 ff.). Die Bedeutung von „antiphon“ ist übrigens zweifelhaft, vgl. Stumpf, Abh. d. bayer. Akad. d. Wiss., philos. philol. Kl. 1901, Bd. 21, S. 19 ff.

3) Vgl. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert, Leipzig 1898, namentl. S. 186 ff.; V. Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, Leipzig 1906, Bd. 1, S. 9 ff.

richtet. Sie haben gehört, daß sich erst allmählich die große Terz, die kleine Terz, die Septime und immer kompliziertere Akkorde Bürgerrecht in der musikalischen Komposition erwarben (vgl. S. 11). Wir gehen schwerlich fehl, wenn wir annehmen, daß dieser ganzen Entwicklung der musikalischen Komposition eine entsprechende der Gefühlsbetonungen zugrunde lag oder wenigstens parallel lief.

Auf Grund aller dieser Tatsachen können wir nun versuchen, unsere Frage nach dem wirksamen Faktor in den Konsonanzen und Dissonanzen zu beantworten. Ich zähle Ihnen alle Faktoren, die man zur Erklärung herangezogen hat, im folgenden kurz auf und halte dabei nicht die historische, sondern eine systematische Reihenfolge ein.

Schon sehr früh behauptete man, daß die Ähnlichkeit der beiden Töne eine Ursache der Wohlgefälligkeit ihrer Verbindung sei. Verwende ich obertonhaltige Töne, also z. B. Klaviertöne zur Untersuchung, so sind die konsonanten Zweiklänge schon dadurch ausgezeichnet, daß sie gemeinsame Obertöne haben. So fällt z. B. für die Quinte c'—g' der zweite Oberton von c' mit dem ersten von g' zusammen (g''). Von entscheidender Bedeutung kann jedoch diese Gemeinsamkeit von Obertönen nicht sein, da die Konsonanz auch für obertonfreie Töne besteht. Nun existieren aber in der Tat auch Ähnlichkeiten zwischen einfachen Tönen. Wenn ich beispielsweise von dem eingestrichenen c mit 256 Schwingungen ausgehe und mit ihm einen Ton von 256 $^{1}/_{10}$, 256 $^{2}/_{10}$, 256 $^{3}/_{10}$ Schwingungen usf. vergleiche, so stellt sich bald eine erhebliche Verschiedenheit heraus, die Ähnlichkeit geht sehr rasch verloren. Vergleiche ich dagegen dasselbe eingestrichene c mit dem zweigestrichenen, also um eine Oktave höheren c, so beobachte ich trotz des großen Höhenunterschieds doch auch eine gewisse Ähnlichkeit, die so groß sein kann, daß in höheren Oktaven bei Unmusikalischen Verwechslungen vorkommen.[1] Die Qualitätenreihe unserer Tonempfindungen ist gleichsam spiralig angeordnet. Nun hat sich ergeben, daß die Oktave besonders konsonant, für viele Personen sogar der konsonanteste Akkord ist. Es liegt also nahe, diese Konsonanz auf die Ähnlichkeit zurückzuführen. Man könnte sogar daran erinnern, daß hier eine analoge Wiederkehr des Gleichen vorliegt, wie wir sie vorhin zur Erklärung der Wohlgefälligkeit einfacher Töne herangezogen haben. Trotzdem können wir diese Erklärung nicht als ausreichend betrachten. Schon für die Quinte wird sie sehr zweifelhaft, bei allen anderen Akkorden versagt sie so gut wie gänzlich.

1) Daß sie nicht etwa nur auf dem Gehalt an Obertönen beruht, geht daraus hervor, daß sie eben auch für obertonfreie Töne besteht. — In den höchsten Oktaven kommen Verwechslungen auch bei sehr musikalischen Personen vor.



In zweiter Linie wäre an den verschiedenen Verschmelzungsgrad der einzelnen Tonpaare zu denken. Schon Nicomachus Gerasenus hat in seinem Enchiridion harmonices um 150 n. Chr. behauptet, daß konsonante Töne eine einheitliche Klangwirkung — ἑνοειδῆ φωνὴν καὶ οἷον μίαν — hervorbringen, bei dissonanten hingegen eine gespaltene und unverschmolzene — διεσχισμένη πως καὶ ἀσύγκρατος — entsteht.[1] In neuerer Zeit hat Stumpf[2] diese Lehre wieder aufgenommen und die Verschmelzung als das einzige Merkmal der Konsonanz hingestellt. In der Tat ist nicht zu bezweifeln, daß der Verschmelzungsgrad der einzelnen Tonpaare sehr verschieden ist. Bei der Oktave ist die Verschmelzung im Maximum. Es gibt Versuchspersonen, die bei der Darbietung der Oktave nicht einmal angeben können, ob sie einen oder zwei Töne hören. Andrerseits ist die Verschmelzung bei der kleinen Sekunde äußerst klein. Wie wir vorhin eine Skala der Konsonanz oder Wohlgefälligkeit aufstellten, so können wir jetzt eine Skala der Verschmelzung experimentell ableiten. Für mich lautet letztere z. B. in der eingestrichenen Oktave des Klaviers folgendermaßen: Oktave, Quinte, Quarte, große Sexte, große und kleine Terz ohne sicheren Unterschied, kleine Septime und Tritonus ohne sicheren Unterschied, große Sekunde, kleine Sekunde, große Septime. Die interindividuellen Schwankungen sind auch hier sehr erheblich[3], auch intraindividuelle fehlen nicht. Vergleicht man die Skala der Wohlgefälligkeit mit der Skala der Verschmelzung bei einer und derselben Person, so ergibt sich nur teilweise Übereinstimmung.[4] Bei mir und vielen anderen Versuchspersonen nimmt z. B. die Quart in der Verschmelzungsskala einen erheblich höheren, die große Terz einen niedrigeren Platz ein als in der Wohlgefälligkeitsskala. Dies weist sehr entschieden darauf hin, daß die Verschmelzung doch nicht das einzige für den Wohlklang entscheidende Moment ist. Wir müssen auch weiter das Bedenken erheben, daß die Konsonanten unserer Sprache, die, wie wir wissen, nicht einmal

---

1) Vgl. Carolus Janus, Musici scriptores Graeci, Leipzig 1895, S. 209. Aus Nicomachus hat Boethius in seinen libri de musica die Verschmelzungslehre übernommen. Vgl. Mickley, De Boethii libri de musica primi fontibus, Jenae 1898.

2) Tonpsychologie, Bd. 2, Leipzig 1890, S. 127 ff. u. a.; Zeitschr. f. Psychol. 1897, Bd. 15, S. 280 und Beitr. z. Ak. u. Mus. Heft 1, 1898, S. 34.

3) Vgl. z. B. Faist, Zeitschr. f. Psychol. 1897, Bd. 15, S. 102; Krüger, Arch. f. d. ges. Psychol. 1904, Bd. 2, S. 63; Danzfuß l. c.

4) Nicht verständlich ist mir, daß Stumpf (Zeitschr. f. Psychol., Bd. 15, S. 281) davon spricht, daß die Intervalle hinsichtlich der Konsonanz in derselben Reihenfolge stehen wie hinsichtlich der Verschmelzung. Abgesehen davon, daß die Übereinstimmung nicht zutrifft, wird man sich doch fragen, wie Stumpf, wenn die Konsonanz nur durch die Verschmelzung charakterisiert ist, überhaupt noch eine zweite Skala bilden kann.

auf periodischen Schwingungen beruhen, sondern im allgemeinen Geräuschcharakter haben (vgl. S. 138), einen hohen Verschmelzungsgrad zeigen — einzeln sowohl wie in Verbindungen — und trotzdem das eigentümliche Lustgefühl der Konsonanz ganz oder fast ganz vermissen lassen. Im übrigen wollen wir schon jetzt beachten, daß der Grad der Verschmelzung, d. h. der Einheitlichkeit des Eindrucks offenbar mit der Komplexibilität, die wir bei den einzelnen Tönen als einen Lustfaktor kennen gelernt haben, in engem Zusammenhang steht.

Ein drittes Moment, welches bereits von alters her zur Erklärung der Konsonanz herangezogen wurde, ist die Einfachheit des Verhältnisses der Schwingungszahlen. Euler spricht von einem ordo simplicior, der gaudium weckt (vgl. S. 142, Anm. 3). Schon die Musiktheorie der Pythagoraeer und Platons beruht auf dieser Grundlage. Ein Blick auf unsere Skala der Wohlgefälligkeit (S. 143) lehrt auch sofort, daß die wohlgefälligsten Zweiklänge durchweg die einfachsten Verhältnisse der Schwingungszahlen haben.[1] Nimmt man noch die sog. Differenztöne hinzu, welche bei dem Zusammenklingen zweier Töne regelmäßig auftreten (vgl. unten S. 150), so ergibt sich, daß diese nur bei den konsonanten Zweiklängen eine vollständige arithmetische Reihe bilden.[2] Wir werden also wieder auf mathematische Beziehungen hingewiesen. Indessen eine völlig ausreichende Erklärung ist auch damit nicht gewonnen. Selbst wenn wir darüber hinwegsehen wollten, daß bei vielen Versuchspersonen doch Einfachheit und Wohlklang keineswegs parallel gehen, daß z. B. bei mir die Quart trotz ihres einfacheren Schwingungszahlenverhältnisses weniger wohlgefällig ist als die Terz, bleibt doch unbegreiflich, daß ein so einfaches Schwingungszahlenverhältnis wie 8 : 9 bei der

1) Th. Lipps hat versucht, die Wirkungsweise der Einfachheit der Schwingungszahlenverhältnisse durch eine, wie er sagt, „mikropsychologische“ Betrachtungsweise noch etwas näher zu erläutern. Er nimmt an, daß durch die periodischen Luftbewegungen der Töne analoge periodische unbewußte „psychische Erregungen“ zustande kommen. Bei den konsonanten Akkorden stimmt der Rhythmus dieser unbewußten Erregungen für die zum Akkord verbundenen Töne überein, bei den dissonanten nicht. Die Dissonanz beruht auf der Unvereinbarkeit oder Verworrenheit der zusammentreffenden Rhythmen. Gegenüber den Einwänden von Stumpf u. Krüger läßt sich diese Rhythmustheorie nicht halten. Ich gehe daher hier nicht näher auf sie ein. Vgl. namentlich Th. Lipps, Grundtatsachen des Seelenlebens, Bonn 1883, S. 261ff.; Psychol. Studien, Heidelb. 1885, 2. Aufl. 1905, S. 115; Zeitschr. f. Psychol. 1899, Bd. 19, S. 1; Leitf. d. Psychol., 3. Aufl., Leipzig 1909, S. 321; Hohenemser, Zeitschr. f. Psychol. 1901, Bd. 26, S. 61 (Weiterführung der Lippsschen Theorie); A. J. Polak, Über Zeiteinheit in bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität, Leipzig 1900 Ref. (desgl.).

2) Preyer, Akust. Untersuchungen, Jena 1879, S. 55ff.; Krüger, Arch. f. d. ges. Psychol. 1904, Bd. 2, S. 42.



großen Sekunde ausgesprochen unlustbetont ist. Sollte wirklich hier bereits die Grenze der ästhetisch wirksamen Einfachheit gelegen sein und ein so jäher Umschlag erfolgen? Wenn wir also auch ohne weiteres zugeben, daß die Einfachheit der Schwingungsverhältnisse von größter Bedeutung ist[1], so müssen wir doch noch einen Faktor nachweisen, der bestimmte Tonpaare trotz einfacher Schwingungsverhältnisse ästhetisch unwirksam oder sogar unlustbetont macht.

Diesen gesuchten Faktor hat Helmholtz[2] in den Schwebungen nachgewiesen. Wenn zwei Töne von den Schwingungszahlen n_1 und n_2 zusammen erklingen, so treten merkwürdige Intensitätsschwankungen auf, die man eben als Schwebungen bezeichnet. Ihre Zahl pro Sekunde entspricht genau der Differenz der Schwingungszahlen; in unserem Beispiel würden also $n_2 - n_1$ Schwebungen auftreten, wenn wir mit n_2 die Schwingungszahl des höheren Tons bezeichnen. Dabei tritt oft zugleich ein zwischen den beiden Tönen gelegener „Zwischenton" auf, wofern das Intervall nicht zu groß ist, z. B. in der eingestrichenen Oktave nicht über 40—50 Schwingungen pro Sekunde steigt, und dieser ist dann regelmäßig der Hauptträger der Schwebungen. Es ergibt sich nun, daß solche Schwebungen bei einer bestimmten Geschwindigkeit, d. h. bei einer bestimmten Zahl pro Sekunde mißfällig sind. Dies mißfällige Geschwindigkeitsbereich ist in den einzelnen Oktaven verschieden. In der eingestrichenen Oktave liegt nach Krüger das Maximum der Mißfälligkeit bei etwa 28—35 Schwebungen pro Sekunde, in der zweigestrichenen bei c 44—48, in der dreigestrichenen bei c 101. Langsamere Schwebungen verlieren die Mißfälligkeit, sehr langsame können sogar leicht positiv gefühlsbetont sein.[3] Ebenso verschwindet die Mißfälligkeit, wenn die Zahl der Schwebungen pro Sekunde immer größer wird. Krüger, dem wir die genaueste Untersuchung verdanken, schildert diese Übergänge folgendermaßen[4]: „Mit wachsender Zahl durchlaufen auch sie für die Wahrnehmung die stetigen Übergänge: vom langsamen, kontinuierlichen Auf- und Niederwogen, Wellen, Rollen, durch ein zunehmendes diskretes Schnarren, Surren und Knattern zu einem immer widerwärtigeren, geräuschvollen Rasseln und spitzigen Schmettern; dann wird der Eindruck als Ganzes allmählich kontinuierlicher: schwirrend, zitterig, flirrend,

1) Nach Max Meyer hat sie auch entscheidende Bedeutung für den Grad der Verschmelzung (Zeitschr. f. Psychol. 1898, Bd. 17, S. 401, namentlich 421).

2) Die Lehre von den Tonempfindungen, 5. Aufl., Braunschw. 1896, S. 265ff. (namentlich S. 280ff. und 310ff.).

3) Drei Versuchspersonen Krügers (Philos. Stud. 1900, Bd. 16, S. 345) machte ein leicht verstimmter Zweiklang (bis zu 5 Schwebungen pro Sekunde) einen „interessanteren" Eindruck als reine Konsonanzen. Siehe auch Arch. f. d. ges. Psychol. Bd. 2, S. 30.

4) Arch. f. d. ges. Psychol. 1904, Bd. 2, S. 13.

summend, von einer immer feiner werdenden Rauhigkeit, die schließlich ‚sammetartig' sich ausnimmt oder nur noch ‚wie ein Schleier' über den Tönen liegt."

Wir können daher geradezu sagen, daß in jeder Oktave ein „Unlustgebiet" vorhanden ist, in dem die Schwebungen mehr oder weniger unlustbetont sind, und das beiderseits in ein indifferentes Gebiet übergeht.

Man kann nun für jeden Zweiklang untersuchen, ob er zu Schwebungen innerhalb des mißfälligen Bereichs Anlaß gibt. Dabei gelangt man zunächst zu Ergebnissen, die mit unserer Wohlgefälligkeitsskala nicht in Einklang stehen. Helmholtz hat daher die Obertöne, die, wie ich Ihnen bereits sagte, bei den meisten Instrumenten[1] jeden Ton begleiten, herangezogen und nachgewiesen, daß bei den dissonanten Zweiklängen durch diese Obertöne Schwebungen entstehen, die in das Unlustgebiet fallen. Indes erwies sich auch diese Erklärung als nicht ausreichend, da die Mißfälligkeit der Dissonanz und die Wohlgefälligkeit der Konsonanz auch Zweiklängen obertonfreier Töne zukommt. Wirklich aufgeklärt wurde die Beziehung zwischen Schwebungen und Dissonanz erst durch die Untersuchungen von Preyer[2] und Krüger[3]. Aus diesen ergab sich nämlich, daß die für die Konsonanz bzw. Dissonanz entscheidenden Schwebungen in ganz besonderem Maß von den sog. Differenztönen abhängen, welche bei dem Zusammenklingen zweier Töne — auch einfacher Töne — regelmäßig auftreten. Ein Beispiel wird Sie hierüber am raschesten aufklären. Es seien zwei einfache, obertonfreie Töne gegeben, der eine von 200 Schwingungen — $n_1 = 200$ —, der andere von 290 Schwingungen — $n_2 = 290$ —, so daß die Zahl der Schwebungen, d. h. der Intensitätsschwankungen pro Sekunde, 90 beträgt. Dann treten neben den beiden gegebenen Tönen und dem schon erwähnten Zwischenton andere Töne auf, die die Schwingungszahlen $n_2 - n_1$, also 90, $n_1 - (n_2 - n_1)$, also 110 haben usf.[4] Diese hinzukommenden Töne, deren Schwingungszahlen sich aus den „Differenzen" der gegebenen Töne berechnen, heißen Differenztöne und ergeben

1) Obertonfrei bzw. sehr obertonarm sind — ich hebe dies nochmals hervor — nur die Flöte, weite gedackte Pfeifen (vor allem bei schwachem Anblasen), Stimmgabeln auf Resonanzkästen.

2) Akustische Untersuchungen, Jena 1879.

3) Namentlich Arch. f. d. ges. Psychol. 1903, Bd. 1, S. 205 u. 1904, Bd. 2, S. 1. Übrigens nimmt doch Helmholtz gleichfalls bereits gelegentlich auf die Schwebungen von Differenztönen Bezug.

4) Krüger, Arch. f. d. ges. Psychol., Bd. 1, S. 270, zeigt, daß bei Zweiklängen einfacher Töne im allgemeinen fünf Differenztöne zustande kommen, und gibt eine einfache Regel für ihre Berechnung („nacheinander immer die kleinsten bereits vorhandenen Schwingungszahlen voneinander abziehen").

sowohl mit den beiden Primärtönen — 200 und 290 — wie unter sich mannigfache Schwebungen, die sich leicht berechnen lassen. Legt man nun die so berechneten Schwebungen zugrunde, so scheint sich in der Tat herauszustellen, daß dieselben bei den konsonanten Akkorden im allgemeinen außerhalb des Unlustgebiets liegen, während sie bei den dissonanten in das letztere hineinfallen und auch etwa entsprechend dem Grad der Dissonanz dem Unlustmaximum des Unlustgebiets sich nähern. Unbestritten ist allerdings auch diese Lehre nicht geblieben. Namentlich kann man einwenden, daß die Differenztöne, deren Schwebungen dabei herangezogen werden, zum Teil so schwach sind, daß es fraglich ist, ob sie — wenn auch nur unbewußt — überhaupt zur Geltung kommen können. Auch bleibt es unaufgeklärt, weshalb das Maximum der Unlust der Schwebungen in den verschiedenen Oktaven bei sehr verschiedenen Zahlen liegt; man könnte auf Grund dieser Tatsache einwenden, daß eben doch nicht die Zahl der Schwebungen für die Konsonanz maßgebend ist, sondern letztere bzw. ein der letzteren zugrunde liegender Faktor auch den Unlustgrad der Schwebungen beeinflußt. Nicht unbedenklich ist es auch, daß künstlich hergestellte Intensitätsschwankungen eines einzigen Tons keineswegs in demselben Maß und in derselben Art mißfällig zu sein scheinen wie die Schwebungen zweier Töne.[1] Das charakteristische Dissonanzgefühl fehlt. Endlich ist, selbst wenn man die Differenztöne im weitesten Umfang heranzieht und von den Verschiebungen des Unlustgebiets absieht, bei manchen Tonpaaren der Parallelismus von Schwebungsunlust und Dissonanz doch sehr zweifelhaft. Selbst das Heranziehen der Zwischentonverschmelzung Krügers scheint mir hier nicht ausreichend.[2]

Bei dieser Sachlage werden wir es als eine Übertreibung bezeichnen müssen, wenn man gelegentlich im Anschluß an Helmholtz nun alle Konsonanz und Dissonanz nur auf Schwebungen hat zurückführen wollen. Schon Lotze[3] hat hiergegen mit Recht eingewandt, daß die Schwebungstheorie höchstens das Unlustgefühl der Dissonanzen erklärt, das positive Lustgefühl der Konsonanz aber unerklärt läßt. Oder sollten wir letzteres lediglich auf die Abwesenheit der Schwebungsunlust zurückführen? Hierzu werden wir uns kaum entschließen. Es ist uns zwar sehr geläufig, daß die Befreiung von einer Unlust von Lust begleitet ist; aber hier wird uns die Annahme zugemutet, daß auch ohne vorausgegangene Unlust ein Objekt Lust erregt, weil es — um es ganz drastisch auszudrücken —

1) Vgl. Krüger, l. c. Bd. 2, S. 15.
2) L. c. Bd. 2, S. 34.
3) Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868, S. 277ff.

keine Unlust erregt. Dies steht mit unserem tatsächlichen Erleben in Widerspruch. Wir sehen deshalb in den Schwebungen durchaus nicht die einzige Quelle der Dissonanz und Konsonanz, sondern behaupten nur, daß durch das Hinzukommen der Schwebungsunlust eine weitere Auswahl unter den Akkorden stattfindet, insofern manche, die auf Grund der Einfachheit der Schwingungsverhältnisse wohl noch einen Platz unter den Konsonanzen beanspruchen könnten, durch die Schwebungsunlust ihren positiven Gefühlston verlieren. So erklärt sich z. B. die Dissonanz der großen Sekunde. Das Verhältnis der Schwingungszahlen beträgt 9 : 8, und ich sagte Ihnen bereits, daß nicht wohl abzusehen ist, weshalb dies Verhältnis zu wenig einfach sein sollte, um Lustgefühl zu erregen. Die hinzukommenden Schwebungen geben eine ausreichende Erklärung. Ihre Zahl beträgt in den mittleren Oktaven, wenn ich c als Grundton nehme, 16 bzw. 32 bzw. 64, fällt also wohl in das Unlustgebiet hinein. Noch deutlicher wird dies, wenn man mit Krüger die Schwebungen der Differenztöne heranzieht. Man kann es sich wohl auch verständlich machen, daß in der eingestrichenen Oktave die kleine Sekunde den meisten Personen mißfälliger ist als die große. Die Schwebungszahl beträgt für erstere etwa 17, für letztere 32. Da in der eingestrichenen Oktave das Unlustmaximum der Schwebungen etwa bei 30 liegt, so würde, wenn nur die Schwebungen maßgebend wären, die große Sekunde dissonanter sein müssen. Nun kommt aber auch die Einfachheit des Schwingungsverhältnisses in Betracht, und diese ist für die große Sekunde (9 : 8) wesentlich größer als für die kleine (16 : 15).

Auch mit den Schwebungen sind noch nicht alle Momente erschöpft, die für das Lustgefühl von Akkorden in Betracht kommen. Ein weiteres — fünftes — Moment ist von Stumpf[1] als Konkordanz bezeichnet worden. Um seine Bedeutung klar zu erkennen, wählen wir ein bestimmtes Beispiel: den viel diskutierten Akkord c‿e‿gis, den sog. „übermäßigen“ Dreiklang. c‿e ist als große Terz konsonant, desgleichen e‿gis; aber auch c‿gis ist — zumal bei der temperierten Stimmung unserer Klaviere — als konsonant zu betrachten, da es mit ausreichender Genauigkeit als kleine Sexte aufgefaßt werden kann. Es handelt sich also um drei Töne, die unter sich sämtlich konsonant sind. Und doch erregt dieser Akkord bei allen musikalischen und auch bei den meisten wenig musikalischen Personen ein lebhaftes Unlustgefühl der Dissonanz. Man kann bei unvoreingenommenen Versuchspersonen sogar oft mit großer Bestimmtheit feststellen, daß, wenn zunächst nur c und gis angeschlagen werden, noch ein deutliches Konsonanzgefühl besteht und dies, wenn

1) Zeitschr. f. Psychol. 1911, Bd. 58, S. 321.

e hinzukommt, in ein starkes Dissonanzgefühl umschlägt, obwohl e sowohl mit c wie mit gis eine große Terz bildet. Die Erklärung ist nicht leicht. Das Verhältnis der Schwingungszahlen ist 16 : 20 : 25, also in der Tat sehr viel weniger einfach als dasjenige der Schwingungszahlen des gewöhnlichen Durakkords c‿e‿g, das 4 : 5 : 6 beträgt. Es leuchtet aber doch nicht ein, daß die Dissonanz von c‿e‿gis lediglich hierauf beruhen sollte. Der Akkord c‿e‿b hat das noch weniger einfache Schwingungszahlenverhältnis 20 : 25 : 36 und ist doch bei weitem nicht so dissonant. Auch die Erklärung aus Schwebungen der Differenztöne[1] befriedigt nicht ganz. Sie finden allerdings, wenn Sie mit Hilfe der Krügerschen Regel die einzelnen Differenztonschwebungen berechnen, daß c‿e‿gis mancherlei Schwebungen liefert, die in das „Unlustgebiet" hineinfallen. Indes gibt es manche viel weniger dissonante Dreiklänge, von denen dasselbe gilt. Man wird deshalb dazu gedrängt, ein weiteres Erklärungsmoment zu suchen, und zwar in folgendem. Wenn ich c und e höre, so stelle ich mir auf Grund der Gewöhnung an den gewöhnlichen Durakkord c‿e‿g g hinzu vor, ebenso, wenn ich e und gis höre, aus demselben Grunde h. Das findet nun auch bei dem Hören des übermäßigen Dreiklangs c‿e‿gis statt: ich stelle mir also g und h hinzu vor. Dies g aber ist unverträglich mit gis, das h mit c. Es kommt gewissermaßen zu „Schwebungen" zwischen den empfundenen und den hinzu vorgestellten Tönen, und diese vorgestellten Schwebungen könnten zu dem Dissonanzgefühl unseres Akkordes beitragen. Freilich bleibt bei dieser Deutung auffällig, daß solche Vorstellungsmomente eine direkte sinnliche Mißfälligkeit bedingen; indessen erinnere ich Sie daran, wie sehr assoziierte Vorstellungen auch bei den sog. geometrisch-optischen Täuschungen die sinnliche Erscheinung beeinflussen.

Wir geben unserer letzten Überlegung nur eine etwas andere Wendung, wenn wir sagen, daß das gis des übermäßigen Dreiklangs unserer „Erwartung", die auf g eingestellt war, nicht entspricht. Auch die Formulierung, daß das gis vieldeutig ist, indem es einerseits als kleine Sext zu c und andrerseits als große Terz zu e aufgefaßt werden muß, ist unter bestimmten Vorbehalten zulässig.

Wir verstehen sehr wohl, daß Stumpf in allen diesen Beziehungen der „Auffassung", also einem „intellektuellen Moment" eine entscheidende Bedeutung zugeschrieben hat. „Der Tonbestand eines Akkordes einschließlich seiner Beitöne" ist hier nicht maßgebend, sondern „seine Bedeutung, seine Funktion im musikalischen System". Ich muß Sie nur darauf aufmerksam machen, daß eine „Auffassung"

---

1) V
Dissonanzve



im weiteren Sinn doch auch schon bei den früher besprochenen Momenten beteiligt ist.

Überblicken wir nun nochmals alle Momente, die wir zur Erklärung der Konsonanzgefühle herangezogen haben, und vergleichen wir sie mit den Momenten, die wir bei der Gefühlsbetonung einzelner Töne wirksam fanden, so müssen wir uns die Frage vorlegen, ob sie unter allgemeinen gemeinschaftlichen Gesichtspunkten zusammengefaßt werden können. Vorläufig können wir in dieser Beziehung folgendes sagen. Jedenfalls spielt auch bei der ästhetischen Gefühlsbetonung von Akkorden die Rekurrenz oder das Wiedererkennen des Gleichen und die Komplexibilität eine bedeutsame Rolle. Für das erste Konsonanzmoment haben wir die Beziehung zur Rekurrenz, für das zweite die Beziehung zur Komplexibilität bereits hervorgehoben (S. 148). Das dritte Moment, die Einfachheit der Schwingungszahlen, können wir auch bei den Konsonanzgefühlen entweder als ein die Komplexibilität steigerndes Moment betrachten oder im Sinn der vorhin angeführten metaphysischen Hypothese einen nicht psychologisch vermittelten und daher auch psychologisch nicht weiter erklärbaren unmittelbaren Zusammenhang zwischen der mathematischen Einfachheit der Reize bzw. Rindenerregungen und den ästhetischen Gefühlsbetonungen annehmen. Daß auch die Schwebungen sich im Sinn der Komplexibilität deuten lassen, brauche ich Ihnen kaum auseinanderzusetzen. Solange die Schwebungen langsam bleiben, stören sie die Zusammenfassung nicht, da es zu einer rhythmischen Auffassung der Intensitätsschwankungen kommt. Ebenso bleibt die Störung aus, wenn sie so schnell werden, daß sie überhaupt nicht mehr wahrgenommen werden. Nur im „Unlustgebiet“ stören sie aus uns freilich im einzelnen nicht bekannten Gründen die Zusammenfassung. Auch die von Krüger betonte Zwischentonbildung (vgl. S. 149) ist wahrscheinlich nicht gleichgültig. Die Töne des Akkords verlieren dabei ihre Selbständigkeit und eindeutige Bestimmtheit. Der Zwischenton steht oft ganz außerhalb der Reihe der musikalischen Töne. Mit der Erschwerung der Komplexion verbindet sich also eine Erschwerung des Wiedererkennens. Endlich kann das Moment der Konkordanz offenbar gleichfalls ohne Zwang einerseits der Rekurrenz und andrerseits der Komplexibilität eingeordnet werden. Das Erkennen und Zusammenfassen wird erleichtert, wenn der Akkord sich eindeutig dem Akkordsystem einordnet, welches auf Grund langer Gewöhnung unserem musikalischen Vorstellen zugrunde liegt. Jedenfalls ist bemerkenswert, daß somit Rekognoszibilität und Komplexibilität wiederum allenthalben im Zentrum des ästhetischen Erlebnisses stehen. Auch liegt schon jetzt der Gedanke nahe, beide unter dem Begriff der „Assimilierbarkeit“ zusammenzufassen und zu sagen: die Töne

sind assimilierbarer als die Geräusche, die konsonanten Akkorde assimilierbarer als die dissonanten. Dabei verstehen wir unter Assimilation **Auffassung und Zusammenfassung**. Die Schwingungen des musikalischen Tons c werden von uns leichter zusammengefaßt und eindeutig aufgefaßt als das Knirschen des Sandes unter meinen Füßen, c‿e‿g wird leichter zusammen- und aufgefaßt als c‿e‿gis usf. Wir wollen aber doch nicht vergessen, daß neben diesen beiden im prägnanten Sinn psychologischen Momenten auch akzidentelle Lust- und Unlustgefühle im Sinn der Definition, die ich Ihnen zu Anfang der heutigen Vorlesung gegeben habe, beteiligt sein könnten. Gerade für die Schwebungsunlust kann eine solche Mitwirkung sicher nicht von vornherein ausgeschlossen werden. Und auch die von uns als metaphysisch bezeichnete Hypothese ist noch keineswegs endgültig erledigt. Wir können sie jetzt etwa in die Form der folgenden Frage kleiden: ist nicht vielleicht eine einfache Periodizität der Rindenerregungen, einerlei ob sie durch einzelne Töne oder konsonante Akkorde entsteht, ganz unabhängig von Auffassung und Zusammenfassung und auch ganz unabhängig von akzidentellen Lustgefühlen, als solche lustbetont?

Die Übertragung dieser Ergebnisse auf **sukzessive** Tonverbindungen, also **Melodien**, können wir nicht mit derselben Genauigkeit durchführen, weil die experimentelle Untersuchung hier noch ganz und gar rückständig ist. Wir haben selbstverständlich wiederum von den einfachsten **Zweitonfolgen**, z. B. c → cis[1] oder cis → c oder c → e usf. auszugehen und dann erst Reihen von mehr als zwei Tönen — Melodien im populären Sinn — zu untersuchen. Aus den zuverlässigeren Arbeiten, die bisher vorliegen[2], läßt sich jedenfalls schließen, daß die Gefühlsbetonung der Zweitonfolgen sich keineswegs mit derjenigen der simultanen Zweiklänge deckt. Es mag wohl, wenn zwei Töne aufeinanderfolgen, das Erinnerungsbild des ersten — der „Erinnerungsnachklang", wie Th. Lipps sagt — mit der Empfindung des zweiten ein schwaches Konsonanz- oder Dissonanzgefühl im Sinn unserer letzten Erörterungen auslösen können, jedenfalls tritt

1) Wie die geschweifte Klammer die Simultanverbindung, soll der Pfeil die unmittelbare Sukzession ausdrücken.

2) M. Meyer, Psychol. Review 1900, Bd. 7, S. 241; Univ. of Missouri Stud. 1901, Bd. 1; Amer. Journ. of Psychol. 1903, Bd. 14, S. 192; Bingham, Psychol. Rev. Monographs 1910, Bd. 12, Nr. 1 (ganze Serie Nr. 50); H. Werner, Sitz.-Ber. Wien. Akad. d. Wiss., philos. hist. Kl. 1917, Bd. 182, S. 69; Danzfuß, l. c. S. 60ff. Bei Verwertung der Danzfußschen Ergebnisse muß berücksichtigt werden, daß die beiden Töne unter ganz bestimmten rhythmischen Bedingungen dargeboten wurden (z. B. cis → c → c, zweiter Ton also doppelt), und daß zwischen Rhythmus und Sukzessivintervall bestimmte Beziehungen bestehen (vgl. Sterzinger, Arch. f. d. ges. Psychol. 1916, Bd. 35, S. 75 und Bd. 36, S. 1).

dies aber gegenüber anderen Faktoren in den Hintergrund zurück. Dies geht schon daraus hervor, daß sich eine ganz andere Skala der Wohlgefälligkeit ergibt als bei Simultanklängen. Die kleine und die große Sekunde verlieren ihre negative Gefühlsbetonung in der Sukzession fast ganz, die kleine Terz ist oft stärker positiv betont als die große usf. Danzfuß hat z. B. in meinem Laboratorium — allerdings unter ganz speziellen Bedingungen — bei Erwachsenen folgende durchschnittliche Skala der Wohlgefälligkeit festgestellt: 1. steigende kleine Terz, 2. steigende große Terz, 3. fallende kleine Terz, 4. fallende große Terz, 5. fallende kleine Sekunde usf. Die von Lipps[1] vorzugsweise auf Grund theoretischer Überlegungen aufgestellte Behauptung, daß zwischen der Gleichzeitigkeit und dem Nacheinander zweier Töne kein prinzipieller Unterschied bestehe, ist gegenüber solchen Tatsachen unhaltbar. Besonders bemerkenswert sind auch die Ergebnisse bei Kindern, insofern eine ausgeprägte Vorliebe für kleine Tonschritte sich geltend macht. Bei 4 von den 13 sieben- bis achtjährigen Kindern, die Danzfuß untersuchte, rückte die kleine Sekunde sogar auf den ersten Platz.[2] Im allgemeinen ist übrigens sowohl bei Kindern wie bei Erwachsenen das Lustgefühl bei Zweitonfolgen nicht so groß wie bei simultanen Zweiklängen.

Verwendet man statt Zweitonfolgen Mehrtonfolgen, so entsteht eine wesentliche Komplikation durch das Hinzutreten des „Abschlußgefühls", das übrigens auch bei Zweitonfolgen nicht ganz fehlt. Unsere Volkslieder schließen bekanntlich aus hier nicht zu erörternden Gründen meistens mit einer fallenden großen Sekunde, nicht ganz so häufig mit einer fallenden kleinen Sekunde oder mit einer steigenden kleinen Sekunde. Andere Abschlüsse sind viel seltener. So eingehend sich die Musiktheorie hiermit beschäftigt hat, so dürftig sind bisher die psychologischen Untersuchungen. Nach Bingham sind für den Abschluß charakteristisch 1. das Fallen der Melodie („falling inflection"), 2. die Rückkehr zum Anfangston und 3. die Rückkehr zu einem Ton des tonischen Dreiklangs. Das erste Moment könnte zum Teil auch mit der natürlichen Neigung der Stimme zum Herabgehen der Tonhöhe zusammenhängen; bei dem zweiten und dritten dürfte wiederum das Wiedererkennen eine erhebliche Rolle spielen. Jedenfalls wird das an die Tonfolgen geknüpfte Lustgefühl durch solche Lustgefühle des Abschlusses noch in ganz bestimmter Richtung modifiziert.

---

1) Psychol. Studien, 2. Aufl., Leipzig 1905, S. 115ff. Vgl. auch die Kritik Krügers Arch. f. d. ges. Psychol. 1903, Bd. 1, S. 244 und Wundts Psychol. Stud. 1907, Bd. 2, S. 238.

2) Allerdings wurden nur steigende Folgen (c → cis, c → e usf.) untersucht.

Wählt man schließlich statt Folgen einfacher Töne Akkordfolgen, so treten Lust- und Unlustgefühle in noch verstärktem Maße auf. Sie wissen alle, wie stark positiv betont die Auflösungen der Akkorde sind. Konsonanz, Melodiegefühl und Abschlußgefühl wirken hier zusammen. Auch auf diesem Gebiet ist die experimentelle Psychologie[1] weit hinter der Musiktheorie zurückgeblieben.

Die Versuche mit Akkordfolgen sind für die Ästhetik besonders deshalb so lehrreich, weil sie mit größter Deutlichkeit zeigen, daß die Lustgefühle nicht nur dem Grade nach verschieden, sondern auch qualitativ nüanciert sind. Schon die Gefühlsbetonung eines isolierten Simultanklanges hat in der Regel eine eigentümliche qualitative Gefühlsnüance. Die kleine Terz weckt nicht nur ein schwächeres, sondern vor allem auch ein qualitativ anderes Lustgefühl als die große Terz. Es handelt sich, kurz gesagt, um den Gefühlsunterschied zwischen Moll und Dur. Noch viel klarer tritt dies bei den Akkordauflösungen hervor. Am besten läßt es sich an der Auflösung des Nonenakkords demonstrieren. Ich spiele Ihnen z. B. den Nonenakkord c‿e‿g‿b‿d vor und löse ihn, indem ich das c liegen lasse, in den Akkord c‿f‿a‿c auf. Dabei haben die meisten von Ihnen, sogar auch manche sogenannte Unmusikalische, ein ganz unbeschreibliches Lustgefühl, das von demjenigen eines isolierten Dur- oder Mollakkords wesentlich verschieden ist. Bei manchen — keineswegs allen — Versuchspersonen kann man es noch dadurch verstärken, daß man zuerst nur den Septimenakkord c‿e‿g‿b spielt, d nachschickt und dann auflöst. Die Beschreibung der qualitativen Nüance wird mit sehr verschiedenen Worten gegeben. Am häufigsten wird dem hinzukommenden d das Wecken einer überschwenglichen, süßen Sehnsucht zugeschrieben, die dann durch den auflösenden Akkord beruhigt und befriedigt wird. Bei manchen Versuchspersonen hat das Sehnsuchtsgefühl einen erotischen Charakter. Die psychologisch-ästhetische Analyse bietet in diesen und vielen anderen ähnlichen Fällen die allergrößten Schwierigkeiten. Es scheint mir ganz ausgeschlossen, die ästhetische Lust bei unserer Akkordfolge einfach auf die Befriedigung über die Ersetzung einer Dissonanz durch eine Konsonanz zurückzuführen. Dagegen spricht schon die Tatsache, daß bereits das Hinzukommen des d, wodurch an sich die Dissonanz verstärkt wird, mit einem eigentümlichen Lustgefühl verbunden ist. Vor allem aber bleibt uns dieser Erklärungsversuch jede Antwort auf die Frage schuldig, woher die qualitative Nüance des Gefühlstons stammt. Ebensowenig leistet die Annahme, daß bewußte oder unbewußte Assoziationen mit entsprechenden Stellen aus bekannten Kompositionen

1) Sartorius, Psychol. Stud. v. Wundt 1919, Bd. 8, S. 1; Danzfuß l. c. S. 72 ff.

die spezifische Gefühlsbetonung bedingen; denn erstens findet sich letztere auch bei Versuchspersonen, bei denen solche musikalische Erinnerungen mit großer Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen sind, und zweitens wird man umgekehrt die Frage aufwerfen müssen, warum gerade die Auflösung des Nonenakkords von den Komponisten zum Ausdruck solcher Gefühle verwendet worden ist. Wir stehen hier — wie es uns leider noch oft in der Ästhetik begegnen wird — vor einem zurzeit noch nicht lösbaren Rätsel.

Warnen möchte ich Sie übrigens vor den sehr weitgehenden, übertriebenen Hineindeutungen äußerst nüancierter Gefühle in einen isolierten Akkord einer bestimmten Tonart. So hat man dem H-moll-Akkord, besonders in den tieferen Oktaven, das Gefühl des Grausens zugeordnet. Von dem As-moll-Akkord, mezzo forte gespielt, heißt es[1]: „Ach! — sie tragen mich ins Land der ewigen Sehnsucht, aber wie sie mich erfassen, erwacht der Schmerz und will aus der Brust entfliehen, indem er sie gewaltsam zerreißt“, vom A-moll-Akkord, harpeggiando dolce gespielt: „Warum fliehst du, holdes Mädchen? vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten?“ usf. Meist handelt es sich in solchen Fällen um den Einfluß ganz individueller Assoziationen, die von der dichterischen Phantasie ausgemalt werden. Für die rein-sensorielle Ästhetik, auf die wir uns vorläufig beschränken, haben solche Gefühlsbetonungen keine Bedeutung. Bei temperierter Stimmung des Klaviers sind sie überdies ganz inkonstant.

Weiter haben wir nochmals nachdrücklich zu betonen, daß alle Beobachtungen, die ich Ihnen jetzt mitgeteilt habe, für den jetzt lebenden Deutschen, Engländer usf. gelten. Es ist äußerst fraglich, ob z. B. im Altertum und im Mittelalter die Gefühlsbetonungen der Akkorde und der Melodien dieselben gewesen sind, und es ist sicher nachgewiesen, daß sie bei anderen Kulturvölkern und erst recht bei Primitiven wesentlich verschieden sind. Beispielsweise wissen wir, daß die Tonleiter der Siamesen und Javaner nach einem anderen Prinzip aufgebaut ist. Die Oktave der Siamesen zerfällt in sieben, diejenige der Javaner in fünf gleich große Stufen[2], dabei ergeben sich Tonschritte, die ungefähr in der Mitte zwischen unserem Ganzton und unserem Halbton stehen und für unser Ohr schwer erträglich

1) E. T. A. Hoffmann (?).

2) Nach Stumpf (Beitr. z. Akust. u. Musikwiss. 1901, Heft 3, S. 69, spez. 99) sind übrigens die sieben Töne der siamesischen Leiter insofern nicht koordiniert, als nur fünf den Körper der Melodie bilden und die beiden übrigen, die für unser Ohr besonders anstößig sind, fast nur als Durchgangspunkte verwendet werden. Ob, wie Stumpf meint, Zahlenmystik für die Teilung in sieben Stufen maßgebend gewesen ist, kann dahingestellt bleiben.



sind.[1] Hieraus scheint mir unwiderleglich hervorzugehen, daß unser Tonsystem ästhetisch durchaus nicht das einzig mögliche und einzig berechtigte ist.[2] Nur infolge Gewöhnung und vielleicht auch Vererbung sind positive ästhetische Gefühlsbetonungen bei uns gerade nur an unser Tonsystem gebunden. Andrerseits ist doch höchst bemerkenswert, daß auch bei diesen abweichenden musikalischen Systemen die mathematische Einfachheit der Beziehungen der Schwingungszahlen von grundlegender Bedeutung für die ästhetische Gefühlsbetonung zu sein scheint. Sie werden es nunmehr auch verstehen, daß selbst bei uns innerhalb bestimmter Grenzen eine Umgewöhnung der ästhetischen Gefühlsbetonung experimentell hervorgebracht werden kann, so daß Ton- und Akkordfolgen, die uns ursprünglich, weil ungewohnt und unerwartet, Unlust erregten, die negative Gefühlsbetonung allmählich verlieren und schließlich sogar Lustgefühle wecken.[3]

Vollends ist bei Primitiven von unseren Konsonanzgefühlen nur äußerst wenig zu finden. Es wird allerdings angegeben, daß der Durdreiklang auch bei Naturvölkern oft relativ stark positiv betont sein soll, aber andrerseits steht fest, daß Akkorde, die für uns absolut dissonant sind, bei Primitiven als konsonant empfunden bzw. gefühlt werden. In den Tanzgesängen der Eingeborenen der Admiralitätsinseln[4] kommen beispielsweise für uns ganz unerträgliche Sekundenparallelen ohne jede Auflösung vor (vgl. S. 11). Es gibt übrigens einzelne gänzlich unmusikalische Individuen auch unter uns, die sich in dieser Beziehung einigermaßen ähnlich wie Primitive verhalten; öfter allerdings herrscht bei solchen Personen die absolute Indifferenz der Gefühlsbetonung gegenüber Akkorden und Tonfolgen vor. Endlich wird sich später zeigen, daß manche der neuesten

---

1) In unserer Tonleiter ergibt sich das Verhältnis der Schwingungszahlen benachbarter Töne aus der S. 142 Anm. 4 angeführten Reihe. Die Fixierung der Zwischentöne (cis, fis usf.) der chromatischen Tonleiter kann nach verschiedenen Prinzipien erfolgen (vgl. z. B. Auerbach in Handbuch der Physik, 2. Aufl., Bd. 2, S. 216ff., Leipzig 1909). In der sog. temperierten Skala wird auf die Reinheit der Schwingungszahlenverhältnisse verzichtet und für jeden Halbton das Schwingungsverhältnis auf 1,0594 : 1 ($=\sqrt[12]{2}$) fixiert. Unsere übliche Skala ist also eine gleichschwebend-temperierte zwölfstufige Leiter, die siamesische eine siebenstufige, die javanische eine fünfstufige. Vgl. über letztere J. P. N. Land, Verhand. d. Kon. Akad. v. Wetensch. Amsterdam, Afd. Letterkunde 1890, Bd. 19, S. 1.

2) Außer der javanischen und siamesischen Musik scheint auch die japanische von der unsrigen prinzipiell abzuweichen, insofern sie Intervalle verwendet, die erheblich kleiner sind als ein temperierter Halbton unserer Skala. Vgl. M. Meyer, Zeitschr. f. Psychol. 1903, Bd. 33, S. 289. Gegen die Meyersche Theorie habe ich erhebliche Bedenken. Siehe auch Abraham und v. Hornbostel, Sammelb. d. internat. Mus. Ges., Bd. 4, Heft 2, 1903.

3) Vgl. M. Meyer, Amer. Journ. of Psychol. 1903, Bd. 14, S. 192.

4) Vgl. v. Hornbostel, Beitr. z. Akust. u. Musikwiss. 1911, Heft 6, S. 102.

Richtungen der musikalischen Komposition gleichfalls von unserem altgewohnten System der Konsonanzen und Harmonien erheblich abweichen. Die impressionistischen Kompositionen von Debussy, die expressionistischen von Schönberg u. a. mögen vorläufig als Beispiele genannt sein.

Unsere bisherige Untersuchung galt nur der Qualität der Tonempfindungen. Die Musik verwendet aber allenthalben außer den Unterschieden der Qualität, d. h. der Tonhöhe, auch Unterschiede der Intensität, d. h. des Laut und Leise, und der Temporalität, d. h. der Dauer und zeitlichen Anordnung. Hierher gehört vor allem dasjenige, was wir als musikalischen Rhythmus bezeichnen.[1] Das ästhetisch-psychologische Gesetz der Rekurrenz, das auf dem Gebiet der Qualitäten herrscht, kehrt auch hier wieder. Folgen Empfindungen E_1, E_2, E_3 usf. aufeinander, so ist nicht nur die Wiederkehr einer qualitativ gleichen Empfindung im weiteren Verlauf der Reihe — also entsprechend etwa der Anordnung E_1, E_2, E_3, E_4, E_1, E_5, E_6, E_1 usf. — lustbetont, sondern auch ganz unabhängig von Qualität und Intensität die regelmäßige Sukzession gleich lange dauernder E's in gleichen Intervallen. „Äquiduranz" und „Äquidistanz" kommen zur Geltung. Bei einzelnen sehr primitiven Völkern scheint die Musik zum Teil auf diesem tiefsten Standpunkt stehen geblieben zu sein. Meist jedoch hat sich das Rhythmusgefühl schon sehr früh nach zwei Richtungen weiter entwickelt. Erstens wurde die Reihe der äquiduranten und äquidistanten Empfindungen, die zunächst jeder weiteren Einteilung, gewissermaßen jeder Interpunktion entbehrend sich endlos forterstreckte, „gegliedert", insofern durch Intensitäts- oder Qualitätsverschiedenheiten und -übereinstimmungen regelmäßig eine bestimmte, gleichbleibende Zahl von E's zu einem „Takt" zusammengefaßt wurde.[2] Es wurde also innerhalb der Rekurrenz gewissermaßen noch eine zweite Rekurrenz geschaffen. Die Abgrenzung des einzelnen Taktes wurde am häufigsten dadurch gegeben, daß der erste Ton eines jeden Taktes eine stärkere Intensität bekam und auch — unter Preisgabe der absoluten Äquiduranz — etwas über sein theoretisches Maß hinaus verlängert wurde. Offenbar war mit solchen Taktzusammenfassungen zugleich die Komplexibilität wesentlich gesteigert. Zweitens aber ging die Entwicklung dahin, innerhalb der Rekurrenz doch auch dem Variationsbedürfnis

1) H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903; C. Avogadro, Teoria musicale del ritmo e della rima 1910 (unzugänglich); A. Galli, Estetica della musica etc., Torino 1900, S. 103—161.

2) In der Musik beruht die Taktzusammenfassung oder rhythmische Gliederung vorzugsweise auf Intensitätsmarken, in der Poesie kommen Qualitätsmarken, z. B. Reim und Alliteration hinzu. Vgl. auch Vorlesung 7.

(vgl. S. 58) zu genügen. Daher wurden die Noten hier und da in zwei halbe Noten, vier Viertelnoten usf. zerlegt oder auch durch „Pausen" ersetzt, letzteres schon in der altgriechischen Rhythmik. Nur gleichsam unsichtbar und hinzugedacht schwebt dann das Gesetz der rhythmischen Gliederung über der Empfindungsreihe. So wird die Monotonie der absoluten Äquiduranz und Äquidistanz vermieden.

Nicht gleichgültig ist es auch für die Ästhetik, daß die rhythmischen Eigenschaften der Empfindungen in sehr nahen Beziehungen zu unserer Neigung zur Rhythmisierung unserer Bewegungen stehen. Es ist daher hier und da sogar die Vermutung geäußert worden, daß alle Rhythmusgefühle auf kinästhetische Empfindungen (vgl. S. 68, Anm. 1) zurückzuführen seien. Für eine solche übertreibende Behauptung fehlen alle Beweise. Wir wollen nur festhalten, daß die Assoziation der akustischen Rhythmen mit motorischen bzw. kinästhetischen Rhythmen viel zur ästhetischen Gefühlsbetonung beiträgt.[1]

Auch die absolute Dauer der einzelnen Töne und die absolute Geschwindigkeit der ganzen Tonreihe ist ästhetisch nicht gleichgültig. Riemann glaubt das Hauptgesetz mit Bezug auf die absolute Dauer dahin zusammenfassen zu können, daß „die Länge gegenüber der Kürze beruhigend, die Kürze gegenüber der Länge anregend wirkt".[2] Die Folge einer größeren Anzahl von Kürzen soll daher „unruhig, aufregend", die Folge einer Anzahl von Längen „feierlich, würdevoll, ja lastend, bedrückend" sein. Jedenfalls ist es eine merkwürdige und noch nicht genügend aufgeklärte Tatsache, daß für erregende Affekte eine Häufung kurzer Töne — kurz relativ zum Taktschema und kurz auch im absoluten Sinn — der adäquate Ausdruck zu sein scheint und dementsprechend auch umgekehrt eine Häufung kurzer Töne solche Affekte bei uns auslöst, beispielsweise Freude, aber auch Angst. Ganz analog verhält sich die Häufung langer Töne zu den Affekten ohne Erregungscharakter[3], wie Traurigkeit, Ehrfurcht usf. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß die Modifikationen des Eindrucks, die auf diesem Wege erzielt werden, zu einem großen Teil nicht das ästhetische Lustgefühl im engeren Sinn, sondern die Gefühlslage ganz unabhängig von ihrer ästhetischen Bedeutung betreffen.

---

1) Die Psychologie der akustischen Rhythmen finden Sie z. B. behandelt bei: Bolton, Amer. Journ. of Psychol. 1893 (bzw. 1894), Bd. 6, S. 145; Meumann, Wundts Philos. Studien, Bd. 8, S. 431; Bd. 9, S. 264; Bd. 10, S. 249; Bd. 12, S. 127; Ruckmich, Amer. Journ. of Psychol. 1913, Bd. 24, S. 305.

2) Ähnlich wie die Kürze verhält sich in manchen (nicht in allen) Beziehungen das Staccato.

3) Besser spricht man in solchen Fällen von Stimmungen statt von Affekten, vgl. Leitf. d. physiol. Psychol., 11. Aufl., Jena 1920, S. 328ff.

Diese wichtige und schwierige Unterscheidung wird uns in dem 3. Kapitel der Ästhetik, welches von dem resultierenden ästhetischen Gefühlserlebnis handelt, eingehend beschäftigen. Wieweit physiologische und psychophysiologische Begleiterscheinungen der Affekte und Stimmungen für den in Rede stehenden Gegensatz verantwortlich zu machen sind, ist noch fraglich. Ich erinnere Sie aber daran, daß z. B. die Traurigkeit mit einer Verlangsamung des Pulses und der Ideenassoziation einhergeht.

Ähnliches gilt von dem *Gesamttempo*, das ja *zum Teil* schon durch die absolute Dauer der einzelnen Töne bestimmt wird. Auch von ihm hängt nicht die ästhetische Lust- oder Unlustbetonung im allgemeinen, sondern die spezielle Gefühlslage ab, welche der Träger der ästhetischen Gefühle ist. Daher gestattet die Musiktheorie auch das Tempo rubato, d. h. eine gelegentliche freiere Behandlung des Tempos entsprechend den Schwankungen der Gefühlslage, z. B. leidenschaftlichen Erregungen u. dgl.[2]

Damit haben wir einen ausreichenden Überblick über den ästhetischen Empfindungsfaktor in der Musik gewonnen und werden in der nächsten Vorlesung zu untersuchen haben, ob sich im Bereich der *optischen* Künste ähnliche Gesetzmäßigkeiten finden.

---

1) In früheren Jahrhunderten wurden die Bezeichnungen Andante, Allegro usf. sogar oft vorzugsweise gebraucht, um auf das Vorherrschen längerer bzw. kürzerer Notenwerte hinzuweisen.

2) Vgl. H. Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik, Berlin 1884.

6. Vorlesung.

Ästhetik der Empfindungen (Fortsetzung). 2. Ästhetik der Farben.

Auf dem Gebiet der Gesichtsempfindungen schlagen wir denselben Weg ein wie auf dem Gebiet der Gehörsempfindungen und untersuchen zunächst die ästhetische Wirkung der einzelnen Farben. Wie Sie wissen, sind uns diese in der Reihe der Spektralfarben — Violett, Blau, Grün, Gelb, Orange, Rot — nicht vollständig gegeben. Wir müssen vielmehr noch „Purpur" hinzufügen, das durch Mischung der am Ende der Spektralreihe stehenden Farben, also vor allem Rot und Violett, entsteht[1], ferner Weiß, Schwarz und Grau in den zahllosen Abstufungen zwischen Weiß und Schwarz und endlich die eigentümlichen qualitativen Modifikationen, welche durch Abschwächung oder Verstärkung der Intensität der Spektralfarben entstehen[2], wie z. B. Braun, das durch Helligkeitsabschwächung von Orange zustande kommt. Die folgende Tabelle gibt Ihnen eine für unsere ästhetischen Zwecke ausreichende Übersicht, auf der links von jeder Farbe ihre leukotrope, rechts ihre melanotrope[3] Modifikation angegeben ist:

lila	←——	violett (veil)	——→	dunkelviolett,
himmelblau	←——	blau	——→	dunkelblau (graublau),
blaßgrün	←——	grün	——→	olivenfarben,
strohgelb	←——	gelb	——→	gelbbraun,
hellorange	←——	orange (kreß)	——→	braun,
fleischfarben	←——	rot	——→	rotbraun,
rosa	←——	purpur	——→	dunkelpurpur,
hellgrau	←——	grau	——→	dunkelgrau.

1) Mischt man zwei oder mehr Spektralfarben, die nicht am Ende der ganzen Reihe stehen, so erhält man keine neuen Farben, sondern eine schon in der Reihe enthaltene Farbe. Vgl. hierzu und zum folgenden meinen Leitf. d. physiol. Psychol., 11. Aufl., S. 173 ff.

2) Statt die Lichtintensität zu steigern oder abzuschwächen, kann man auch Weiß bzw. Schwarz beimischen.

3) Leukotrop nenne ich die Modifikation, die durch Helligkeitszunahme (bzw. Weißbeimischung), melanotrop die Modifikation, die durch Helligkeitsabnahme (bzw. Schwarzbeimischung) entsteht. In beiden Fällen liegt eine Abnahme der sog. „Sättigung" vor.

Dazu ist nun noch zu bemerken, daß Purpur in dem hier allein in Betracht kommenden wissenschaftlichen Sinn sich durchaus nicht mit dem übrigens sehr unbestimmten „Purpur“ der gewöhnlichen Sprache deckt. Im alltäglichen Sprechen denken wir uns Purpur meistens als eine besondere Abart des Roten, während das Purpur in unserem Sinn eine Übergangsfarbe zwischen Rot und Violett ist. Ferner bitte ich Sie zu beachten, daß zwischen je zwei benachbarten Farben durchaus stetige Übergangsfarben existieren, die größtenteils nicht mit besonderen Worten bezeichnet worden sind.[1]

Um unsere ästhetischen Farbenuntersuchungen anzustellen, verwenden wir am besten den Ostwaldschen Farbenatlas, da Spektralfarben viel zu schwer in geeigneter Form herzustellen sind. Dieser besteht aus etwa 2000 kleinen, systematisch geordneten Farbtäfelchen, deren jedes eine ganz bestimmte, exakt definierte Farbe zeigt. Auf der Rückseite des Täfelchens finden Sie eine Signatur, bestehend aus einer Zahl und zwei Buchstaben, z. B. 92 l a. Die Zahl gibt die Farbqualität innerhalb der Reihe der Spektralfarben mit Zufügung des Purpur an, bezieht sich also auf die mittlere Reihe unserer Tabelle (mit Ausschluß des Grau), der erste Buchstabe bezeichnet den Weißgehalt, der zweite den Schwarzgehalt. Die Zahlen für die Farbqualität sind so gewählt, daß Gelb mit 00 bezeichnet ist. Dann steigen die Zahlen zum Orange und Rot allmählich auf. Reines Rot hat die Kennziffer 25. Dann folgen die Purpurtöne um 35, dann Violett um 46, dann Blau mit etwa 50, dann Grün mit etwa 75—85, dann die Zwischenstufen zwischen Grün und Gelb. Mit 100 oder 00 ist dann wieder Gelb erreicht. Die Gesamtzahl der im Atlas darzubietenden Farbstufen würde also 100 betragen. Der Weißgehalt ist durch die an erster Stelle stehenden Buchstaben a—p bezeichnet; a bedeutet das Maximum, p das Minimum des Weißgehalts. Umgekehrt bezeichnet ein an zweiter Stelle stehendes a das Minimum des Schwarzgehalts, p sein Maximum. Die oben beispielsweise erwähnte Farbe 92 l a ist also bezüglich des Farbtons ein sehr gelbliches Grün (zwischen Grün = 75 und Gelb = 100 = 00), hat einen relativ niedrigen Weißgehalt (l steht dem p viel näher als dem a) und einen minimalen Schwarzgehalt. Analog würde 79 ca ein sehr blasses Grün, 79 pn ein äußerst dunkles Grün sein, in dem der Farbton kaum noch zu erkennen ist.[2] Leider ist der Atlas insofern unvollständig, als einzelne

1) W. Ostwald hat einzelne Bezeichnungen wie Ultramarinblau, Eisblau (grünliches Blau), Laubgrün (gelbliches Grün) usf. vorgeschlagen. Mit zunehmenden Mengen Weiß gemischte Farben nennt Ostwald „hellklar“, mit zunehmenden Mengen Schwarz bzw. Grau gemischte Farben „trüb“.

2) Vgl. hierzu W. Ostwald, Die Farbenfibel, 2. bis 3. Aufl., Leipzig 1917; Mathetische Farbenlehre, Leipzig 1918.



Farbtäfelchen aus technischen Gründen noch nicht einwandfrei hergestellt werden konnten. So fehlen namentlich manche sehr gesättigte Farben, die in der Malerei nicht selten verwendet werden. Ich bitte Sie schließlich noch zu merken, daß zwei komplementäre Farben, d. h. zwei Farben, deren Mischung Weiß bzw. Grau ergibt, im allgemeinen um etwa 50 Einheiten der Skala voneinander abstehen. So hat z. B. Rot die Kennziffer 25 und seine Komplementärfarbe, ein bläuliches Grün, etwa die Kennziffer 75. Ebenso ist Gelb 00 etwa komplementär mit Blau 50 usf.[1]

Prüfen wir nun mit Hilfe des Atlas die Gefühlsbetonung der einzelnen Farben, und zwar zunächst auf einem grauen Grunde, der etwa dem sogen. neutralen Augengrau[2] entspricht, so finden wir in Übereinstimmung mit unseren Beobachtungsergebnissen im Bereich der einfachen Tonempfindungen, daß weitaus die meisten Farben mehr oder weniger stark positiv betont sind. Wir müssen dabei die Versuchsperson bitten, alle Vorstellungsassoziationen, soweit irgend möglich, auszuschalten, und Versuchspersonen, denen dies nicht gelingt, unberücksichtigt lassen; denn zurzeit interessiert uns lediglich der reine Empfindungsfaktor der ästhetischen Wirkung. Wie weit unbewußte (latente) bzw. nicht gesondert und deutlich zum Bewußtsein kommende Vorstellungen beteiligt sind, können wir freilich nicht mit Sicherheit entscheiden.

Der Grad der positiven Betonung ist für die einzelnen Farbentafeln sehr verschieden. In erster Linie stellen wir fest, daß für die meisten naiven Menschen die gesättigten, d. h. weder leukotrop noch melanotrop modifizierten Farben (siehe oben S. 163, Anm. 3), am stärksten positiv gefühlsbetont sind. Im Ostwaldschen Atlas sind dies die Tafeln der pa-Reihe[3], also 00 pa, 04 pa usf. Der Gedanke liegt nahe, daß die starke Sättigung das Wiedererkennen erleichtert, und daß damit sich im Sinn unserer Überlegungen in der letzten Vorlesung eine positive Gefühlsbetonung verbindet. Bei Versuchspersonen, deren Geschmack durch viele ästhetischen Erfahrungen geschult ist, ändert sich die Tendenz der Gefühlsbetonungen sehr oft, indem leuko- oder melanotrope Modifikationen den gesättigten Farben vorgezogen werden. Man gewinnt zuweilen den Eindruck, daß das Wiedererkennen der Farbe gerade unter den erschwerenden Bedingungen der Weiß- bzw. Schwarzbeimischung lustbetont ist. Manche Versuchspersonen äußern sich direkt in diesem Sinne. Bemerkenswert ist auch, daß die leukotropen d. h. die weißlichen und die melano-

---

1) Auf gewisse Unstimmigkeiten hat Stoltenberg aufmerksam gemacht (Zeitschrift f. angew. Psychol. 1919, Bd. 14, S. 277; vgl. auch Bd. 15, S. 440 und 443).

2) Leitf. d. physiol. Psychologie, 11. Aufl., S. 187.

3) Leider fehlt in dieser Reihe Nr. 38—87 (vgl. oben S. 164).

tropen d. h. die schwärzlichen Modifikationen nicht gleich bewertet werden: im allgemeinen sind erstere öfter stärker positiv betont als letztere.

Sieht man nun von allen Einflüssen der leuko- und melanotropen Modifikation der Sättigung ab und vergleicht lediglich die Gefühlsbetonung der einzelnen Farbennüancen, wie sie durch die Kennziffern markiert sind, so ergibt sich eine weitere interessante Tatsache. Viele Versuchspersonen, insbesondere die meisten naiven Versuchspersonen, deren ästhetischer Geschmack nicht durch Kunsterfahrung u. dgl. beeinflußt ist, ziehen die sogen. Ur- oder Haupt- oder Grundfarben[1] den Mischfarben vor. Schon Orange (Kreß) wird oft nicht so geschätzt wie reines Gelb oder reines Rot. Blaugrün und Gelbgrün und Blauviolett sind in der Regel nur sehr schwach positiv, zuweilen sogar leicht negativ betont. Es liegt wiederum der Gedanke nahe, daß die eindeutige Bestimmtheit, die ja auch im Bereich der Ästhetik der Gehörsempfindungen eine Rolle spielte, dieser Bevorzugung der „reinen“ d. h. ungemischten Farben zugrunde liegen könnte.[2] Übrigens haben mich zahlreiche Versuche gelehrt, daß die bevorzugten Farben sich doch keineswegs absolut genau mit den sogenannten Urfarben, dem Urgrün, Urrot usf. der Sinnesphysiologen decken und sich in der Regel über ein größeres Gebiet erstrecken.

Sehen wir schließlich auch von den Mischfarben ab und vergleichen nur die reinen Hauptfarben, also etwa Gelb, Rot, Violett, Blau und Grün, so stellen sich wiederum merkwürdige Unterschiede der Gefühlsbetonung heraus. Naive, durch keine ästhetische Erziehung beeinflußte Menschen pflegen mit einer nicht kleinen Majorität dem Rot den ersten und dem Violett den letzten Platz zuzuweisen. Blau erhält öfter den zweiten Platz als Gelb. Wählt man statt des grauen Grundes schwarzen, so pflegt Violett von manchen Versuchspersonen noch ungünstiger beurteilt zu werden, während Gelb an Stimmen gewinnt. Umgekehrt pflegt weißer Grund die Bewertung von Gelb ungünstig zu beeinflussen. Blau gewinnt bei manchen Versuchspersonen auffällig, wenn es leicht leukotrop modifiziert wird, also in der Richtung auf Himmelblau verändert wird, zumal auf schwarzem oder dunkelgrauem Grund. Offenbar wirkt der Kontrast günstig.

Die soeben hervorgehobene Tendenz zur Bevorzugung von Rot bekommt nun dadurch eine besondere Bedeutung, daß in früheren Kunstepochen Rot noch eine viel größere Rolle gespielt zu haben scheint. Ich habe Ihnen in einer früheren Vorlesung bereits mitgeteilt, daß sowohl in den Malereien der paläolithischen Jägervölker

---

1) Eine scharfe Unterscheidung dieser Termini ist hier überflüssig.
2) Exner, Sitz.-Ber. Wien. Ak., math.-nat. Kl. 1902, Bd. 111, S. 857.



wie in denjenigen jetzt noch lebender primitiver Völker Rot in auffälligem Maße vorherrscht.[1] Ich will jetzt noch ausdrücklich hinzufügen, daß das Rot oft bei solchen primitiven Gemälden rein ornamentalen Charakter trägt. Wenn z. B. der Leopard rot gemalt wird oder ein Bein weiß, das andere rot, so fällt es schwer, diese Abweichung von der Naturwahrheit anders als aus einer ästhetischen Lust am Rot und Weiß zu erklären. Aber auch abgesehen von der Verwendung des Rot auf Malereien scheint es als Schmuckfarbe bei Primitiven besonders beliebt zu sein. Unter den unzähligen Beispielen, die hierfür angeführt werden können, erwähne ich hier nur die Stämme am Amazonenstrom, die ihren Körper mit roter oder schwarzer Ölfarbe bestreichen. Von größter Bedeutung wären bei dieser Sachlage unmittelbare experimentelle Untersuchungen an Primitiven. Leider haben solche bis jetzt nur vereinzelt in sachverständiger Weise stattgefunden. P. und Fr. Sarasin[2] berichten, daß die Weddas allgemein Weiß dem Rot und Grün vorziehen. Über die vergleichende Bewertung der Farben im engeren Sinn machen die Forscher keine bestimmten Angaben. Dagegen stellte Rivers[3] in viel exakteren Untersuchungen nach der Wahlmethode (vgl. S. 113) fest, daß die gleichfalls sehr primitiven Eingeborenen der Murray-Inseln in der Torresstraße Rot bei weitem vorziehen und Grün, Blau und Gelb selten wählen. Auch in der Kleidung wird von ihnen nächst Schwarz Rot bevorzugt, dann folgt Rosa (pink). Die Bevorzugung von Schwarz wird von Rivers auf europäische Einflüsse zurückgeführt. Eine Vervollständigung dieser Untersuchungen ist dringend zu wünschen.

Nicht bedeutungslos ist es in diesem Zusammenhange auch, daß in manchen Sprachen das Wort für „schön“ und das Wort für „rot“ demselben Wortstamm angehören. So bedeutet in der russischen Volkssprache und in der älteren russischen Poesie krassnui sowohl rot wie schön, und Herr Kollege Brockelmann war so freundlich mir mitzuteilen, daß im Arabischen ādam rot, adām schön, adama gefallen bedeutet.

Und auch in früheren Kulturperioden lassen sich Reste der Bevorzugung des Rot in der Kunst wohl noch nachweisen. Nach Pausanias waren die primitiven rohen Holzschnitzbilder des Dionysos

1) Auch die Zeichnungen, die Koch am Victoria Nyanza fand, sind sämtlich rot (Zeitschr. f. Ethnol. 1908, Bd. 40, S. 467).

2) Ergebnisse naturwissenschaftlicher Forschungen auf Ceylon, Bd. 3: Die Weddas, Wiesbaden 1892/3, S. 399; Seligmann, The Veddas, Cambridge 1911, S. 93, 206 und 399 ff.

3) Reports of the Cambridge anthropological expedition to Torres Straits Vol. 2, Cambridge 1901, Part. 1, S. 82 ff.

und seiner Begleiter karmoisinrot bemalt. Allerdings scheint Blau, wie die Ornamente in Tiryns mit ihren blauen Glaspasten zeigen, schon sehr früh neben Rot verwendet worden zu sein.[1] Die berühmte Typhongruppe zeigt eine Vorliebe für Rot und Blau. Daneben wird Gelb und Schwarz verwendet, Grün und Braun finden sich seltener. Auf die Wirklichkeit wurde bei der Farbengebung fast gar keine Rücksicht genommen. So war z. B. der Körper des Stiers auf derselben Gruppe blau, sein Schwanz rot gemalt. Einzelne rote Streifen auf dem Körper sollten vielleicht das Blut darstellen, das unter den Krallen der beiden Löwen, die den Stier überfallen, hervorquillt.[2] Auf den Metopen von Selinunt finden wir gleichfalls neben Rot bereits Bau, Grün und Gelb. Der vorgeschrittene Archaismus der Marmorstatuen des 6. Jahrhunderts auf der Akropolis zeigt wiederum ein Überwiegen von Rot und Blau.[3] Das Hinzukommen des Blau hat wahrscheinlich verschiedene Gründe. Einmal wird es als Vertreter des Schwarz bzw. Dunkelbraun verwendet, so z. B. bei dem sogen. „Blaubart" der Typhongruppe.[4] Auch eine archaistische Reiterstatue des Akropolismuseums zeigt eine kurzgeschorene blaue Pferdemähne.[5] Das Blau ist hier gewissermaßen ein ästhetisch transformiertes Schwarz oder Braun. Zweitens aber wird das Blau sicher oft zum Rot hinzugenommen, um durch die Farben*kombination* ein noch stärkeres ästhetisches Lustgefühl hervorzurufen.[6] So zeigt

1) M. Collignon, Geschichte der griech. Plastik, übers. v. Thraemer, Straßburg 1897, Bd. 1, S. 54; Rodenwaldt, Tiryns, Athen 1912. Vgl. zum folgenden auch die Angaben von Plinius, Naturalis historia XXXV, 5ff. u. XXXIII, 38f.

2) Collignon S. 222.

3) Ebenda S. 367.

4) Ebenda S. 218, farbige Tafel 2; Th. Wiegand, Die archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen, Cassel und Leipzig 1904, S. 79ff. Auf einem interessanten Bild aus dem Palast des Minos (um 1600 v. Chr.) ist der Körper eines unbekleideten, auch des Lendenschurzes entbehrenden Menschen, der Blumen pflückt, blau gemalt (A. Evans, The palace of Minos at Knossos, Bd. 1, London 1921, Plate 4, S. 256, mir freundlichst von Herrn Prof. Karo zur Verfügung gestellt); man könnte daran denken, daß das Blau auch hier nur die dunklere Färbung bezeichnen soll, daß es sich also etwa um einen Äthiopier handelt. — Ich bemerke noch, daß nach R. Heberdey (Altattische Porosskulptur 1919, S. 193ff.) Blau in der altattischen Polychromie in einer dunklen und in einer hellen Modifikation verwendet wurde und die helle in der Skulptur überhaupt nicht, in der Architektur nur ausnahmsweise verwendet wurde. Rot kam in drei Nüancen zur Verwendung, einer bräunlich-roten, einer fleischfarbigen und einer zinnoberähnlichen. Gelb soll merkwürdigerweise ganz fehlen. Änderung des Farbentons durch Verwitterung (z. B. grünliche Verfärbung des Blau) muß bei solchen Untersuchungen selbstverständlich stets in Betracht gezogen werden.

5) Collignon S. 378.

6) Collignon S. 408. Auf altattischen Friesen, auf den Gewändern der weiblichen Figuren usf. wechseln nicht selten Blau und Rot ganz regelmäßig ab, vgl. Heberdey l. c. und W. Lermann, Altgriechische Plastik, München 1907, S. 76ff.

z. B. die Aristionstele des 6. Jahrhunders bräunlich-rotes Haar und blau bemalten Helm. Auch die häufige Verwendung von Blau und Rot als Hintergrundfarbe ist wohl oft so zu deuten. Andrerseits scheint das Blau in manchen Fällen bereits einen selbständigen Wert gewonnen zu haben, so z. B. wenn die Schilde der Krieger auf dem Westgiebel des Aeginatempels von blauem Rand umrahmt waren[1]; auch die übliche Verwendung des Blau für die Triglyphen ist vielleicht hierher zu rechnen.[2]

Auch in der Kleidertracht hat das Rot noch bis in vorgeschrittene Kulturphasen eine gewisse Vorherrschaft behauptet. In der Priestertracht Aarons werden nur „scharlaken, rosinrot, gelb, golden und weiß“ erwähnt[3]; nur bei den Edelsteinen kommt Blau hinzu. In Rom war die Toga „praetexta“ der Magistratspersonen mit Purpur[4] verbrämt, ebenso war die Trabea der Ritter purpurgestreift, und in der Kaiserzeit kam dem Kaiser die Toga purpurea zu. Auch im Mittelalter herrschte Rot als Hof- und Festtracht vor.

Es lag nahe, auch Kinder der Kulturvölker mit Bezug auf die Bevorzugung einzelner Farben zu untersuchen. Meistens hat sich ergeben, daß Rot an erster Stelle steht, zuweilen allerdings zusammen mit Blau. Namentlich bei Knaben und bei Kindern aus höheren Schulen wird das Blau nicht selten dem Rot gleichgestellt oder ihm sogar vorgezogen. Viel Gewicht möchte ich auf diese Untersuchungen an dieser Stelle nicht legen, da assoziative Faktoren, z. B. Erinnerungen an Kleider, Bänder usf., Gedanken an den blauen Himmel, heiteres Wetter und ähnliches, das Geschmacksurteil allzu stark beeinflussen.[5]

Es ist äußerst schwierig eine ausreichende Erklärung für diese alte Bevorzugung des Rot zu geben. Man könnte zunächst daran denken, daß bestimmte Vorstellungsassoziationen zugunsten einer höheren Bewertung des Rot wirksam waren. So wäre die Assoziation mit roten Früchten in Betracht zu ziehen — bei den

1) Collignon S. 312.

2) Vgl. Vitruv, De architectura IV, 2: die aus aufgenagelten Brettern bestehenden Triglyphen der ältesten toskanischen Holztempel waren blau bemalt.

3) Moses II, 28. Vgl. auch I, 38, 28 ff. Herr Kollege Brockelmann verweist mich bezüglich der Bevorzugung des Rot bei den alten Hebräern auch auf Sam. II, 1, 24; Jerem. 4, 30; Proverb. 31, 22. Bei den altarabischen Beduinen war Gelb als Kleiderfarbe bevorzugt, während als Schminke der Nägel usf. Henna-Rot verwendet wurde.

4) Man hat allerdings zu bedenken, ob die Purpurfarbe der Alten schlechthin als Rot gedeutet werden darf. Jedenfalls kannten die Alten auch violetten Purpur. Sehr interessant ist eine Stelle bei Plato (Republ. 420 c), in der ὄστρειον, d. h. Purpurfarbe, gleichsam selbstverständlich als die schönste Farbe genannt wird.

5) Vgl. hierzu namentlich die Arbeit von A. Martin aus meinem Laboratorium, Pädag. Magazin Nr. 831, Langensalza 1919. Ebenda weitere Literatur.

Tschi-Negern deckt sich das Wort für „rot“ und „reif“ —[1], oder mit Kupfer[2] — rudhirá = rot wird von lôhá = Kupfer abgeleitet[3], gotisch rauds, lateinisch ruber —, oder mit dem Blut des erschlagenen Feindes oder Beutetiers — φοίνιος wird mit dem Stamm φεν, φόνος Mord in Verbindung gebracht.[4] Das Feuer und die Sonne kommen für solche Assoziationen wohl weniger in Frage, da sie in näherer Beziehung zu Gelb stehen. Gegen alle diese Erklärungen, welche einen assoziativen Faktor heranziehen, spricht die Tatsache, daß für solche Vorstellungsanknüpfungen bei manchen primitiven Völkern (vgl. oben S. 167) alle Anhaltspunkte fehlen. Man wird daher gezwungen eine sinnesphysiologische Erklärung zu suchen, und es scheint, daß eine solche in der Tat möglich ist. Rot hat nämlich von allen Farben die erregendste Wirkung. Bestimmte physiologische Tatsachen[5], die ich Ihnen an dieser Stelle nicht näher auseinandersetzen kann, lassen hierüber kaum einen Zweifel. Es ist vielleicht auch nicht gleichgültig, daß Rot und allerdings auch Gelb als sog. Dissimilationsfarben gelten können und — bei gewöhnlichem Tageslicht — durch relativ große Helligkeit gegenüber Grün und Blau, den Assimilationsfarben, ausgezeichnet sind. Die größere Erregbarkeit für Rot hat aber zur Folge, daß die Rotempfindung ceteris paribus besonders intensiv ist und ein besonders starkes „assoziatives Moment“ hat, d. h. namentlich die Aufmerksamkeit besonders stark auf sich zieht. Auf primitiven Kulturstufen knüpfen sich nun an die intensive, aufmerksamkeiterregende Empfindung innerhalb bestimmter Grenzen meist positive Gefühlstöne. Erinnern Sie sich beispielsweise jener ganz primitiven akustischen Kunst, die wesentlich von der Freude am Lärm abhängt (vgl.

---

1) Vgl. H. Magnus, Untersuchungen über den Farbensinn der Naturvölker, Jena 1880, S. 25.

2) Auch das Gold heißt früher in den germanischen Sprachen meistens rot; in der deutschen Literatur soll es erst seit Kaspar von Lohenstein öfter gelb genannt worden sein.

3) O. Schrader, Sprachvergleichung und Urgeschichte, 3. Aufl., Jena 1906, II, S. 62. Siehe auch G. Curtius, Grundzüge d. griech. Etymologie, 5. Aufl., Leipzig 1879, S. 252 (allenthalben Kontrolle nach dem L. Meyerschen Handbuch geboten).

4) Curtius, ebenda S. 299. — Die sehr verbreitete Sitte, die Innenwand der Särge rot auszumalen oder den Toten in rote Decken zu hüllen oder rot zu schminken oder sogar die ganze Leiche rot anzumalen usf., ist noch nicht einwandfrei aufgeklärt. Vielleicht soll damit das Blut als Lebensstoff mitgegeben werden, um den Toten zu befriedigen und für die Lebenden unschädlich zu machen. Siehe Duhn, Arch. f. Religionswiss. 1906, Bd. 9, S. 1, und Sonny, ebenda S. 525.

5) Vgl. Ebbinghaus, Zeitschr. f. Psychol. 1893, Bd. 5, S. 145 (207); Kunkel, Arch. f. d. ges. Physiol. 1874, Bd. 9, S. 197; Berliner, Wundts Psychol. Stud. 1907, Bd. 3, S. 91 (zweifelhafte Ergebnisse); Heine u. Lenz, Über Farbensehen, besonders der Kunstmaler, Jena 1907, spez. S. 10ff.

S. 59)! Auch manche andere Tatsachen werden uns damit verständlich. Weil das Rot die Aufmerksamkeit stärker erregt, weil es, wie man auch sagt, „eindringlicher“ ist[1], ist es früher als andere Farben mit einem besonderen Wort belegt worden. Ich erwähne beispielsweise, daß die Todas in Südindien nur Worte für Schwarz, Rot und Weiß haben, und daß die Eingeborenen auf Nias bei Sumatra Blau, Violett und Grün mit dem Wort für Schwarz bezeichnen. Ebenso berichtet Ehrenreich von den Botokuden in Südamerika, daß sie nur eine Farbenbezeichnung haben, nämlich für Rot; ihre übrigen Wörter für Farben bedeuten hell- oder dunkelfarbig bzw. grau und weiß.[2] Früher war man oft geneigt, aus solchen Sprachlücken auf Farbenblindheit zu schließen. Wir wissen jetzt, daß diese Schlüsse voreilig waren, und daß Farbenblindheit, d. h. ein Defekt der Empfindungen, trotz Fehlens der Farbbezeichnungen völlig fehlen kann. Es kommt hinzu, daß wir bei europäischen Kindern etwas ganz Ähnliches beobachten: das Wort für Rot wird fast ausnahmslos früher gelernt als das Wort für Blau und Grün. Ich habe sogar festgestellt, daß ungebildete Erwachsene zwar die grüne und blaue Farbe eines ihnen vorgelegten Gegenstandes richtig angeben, aber Grün und Blau zuweilen verwechseln, wenn sie aus der Erinnerung die Farbe eines Gegenstandes angeben sollen. In allen diesen Fällen kann man sich leicht durch Kontrollversuche, z. B. Sortierenlassen farbiger Wollfäden, überzeugen, daß keinerlei Farbenblindheit vorliegt. Es muß sich also um jenen Unterschied der „Eindringlichkeit“ handeln, der uns eben beschäftigt. Rot ist daher gewissermaßen die Farbe κατ' ἐξοχήν, die Farbe im eigentlichsten Sinn. So erklärt es sich vielleicht auch, daß im Spanischen „colorado“, das wörtlich übersetzt „gefärbt“ bedeutet, zur speziellen Bedeutung „rot“ gekommen ist und colorarse z. B. „erröten“ bedeutet.

Außer der Bevorzugung einzelner Farben ergibt unsere Untersuchung noch eine zweite interessante Tatsache: manchen Farben kommt eine ganz bestimmte qualitative Nüance des Gefühlstons zu. Plinius unterschied bereits colores floridi und colores austeri[3], deutsch etwa: blühende und ernste Farben. Goethe[4] hat in ganz ähnlichem Sinn Farben der Minus-Seite und Farben der Plus-Seite unterschieden. Die Farben der Minus-Seite sollen zu „einer unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung stimmen“. Goethe rechnet zu ihnen Blau, Rotblau und Blaurot. Die Farben der Plus-Seite sollen Gelb, Rotgelb, d. h. Orange und Gelbrot sein und „reg-

1) Vgl. Leitf. d. phys. Psychol., 11. Aufl., S. 195.
2) Zeitschr. f. Ethnol. 1887, Bd. 19, S. 45.
3) Naturalis historia XXXV, 12.
4) Farbenlehre §§ 696, 764, 777, 794, 802.

sam, lebhaft, strebend stimmen". Rot und Grün sollen dagegen das Gefühl einer idealen bzw. realen Befriedigung hervorrufen. Später hat man mit Recht das Rot gewöhnlich zur Plus-Seite gerechnet und ihm sogar erregende Wirkung in besonderem Maße zugeschrieben. Ebenso bezeichnet Schmarsow[1] Blau als zurücktretende, Rot, Orange und Gelb als vorspringende Farben. Offenbar kommt auch hierin die verschiedene Eindringlichkeit zur Geltung.

Viele Versuchspersonen gehen in der Nüancierung der Gefühlsbetonung der einzelnen Farben noch viel weiter und schreiben z. B. einem bestimmten Rot, 1 a 25 des Ostwaldschen Atlas, eine verzehrende, rücksichtslose Liebesleidenschaft zu usf. Dichter teilen uns ähnliches mit. So spricht z. B. Wilh. Raabe[2] von dem „bläulich violetten Schleier des nicht unbehaglichen Sehnens", und Sie alle wissen, in welchem Umfang moderne Dichter Farben verwenden, um ganz bestimmte Stimmungen zu erzeugen. Auch in der praktischen Verwendung der Farben spiegelt sich dies wider. Das ausgezeichnetste Beispiel liefert uns das Violett. Es ist die offizielle Farbe der Buße. Für das Alter scheint es besser zu passen als für die Jugend. Bei Versuchen in meinem Seminar wurde es von fast der Hälfte der Versuchspersonen als „sehr traurig" bezeichnet, ein Prädikat, das von den übrigen dargebotenen Farben nur Blaugrün vereinzelt erhielt. Dabei war dies sehr traurige Violett doch zugleich für viele dieser Versuchspersonen ästhetisch positiv betont. Der Gedanke liegt nahe, in allen solchen Fällen Vorstellungsassoziationen zur Erklärung heranzuziehen. Es erscheint uns z. B. ganz plausibel, daß infolge der Assoziation mit dem Himmel das Gefühl des Unendlichen, Fernen, Ersehnten sich mit der Blauempfindung verknüpft. In anderen Fällen versagt jedoch eine solche Erklärung, so z. B. gerade für das Violett als Bußfarbe. Jedenfalls haben diese begleitenden Gefühlsnüancen sich größtenteils, wenn nicht sämtlich, historisch entwickelt und auch viele Wandlungen durchgemacht. In äußerst interessanter Weise hat uns Vollbehr[3] diese Entwicklung für das Gelb, die „Neidfarbe", geschildert. Es hat sich ergeben, daß erst relativ spät die Assoziation Gelb $\sim$ Neid zustande gekommen ist. Es ist daher auch selbstverständlich, daß diese Assoziationen und Nüancierungen keineswegs bei allen Völkern identisch wiederkehren.

Sehr viel kommt bei experimentellen Untersuchungen auf die spezielle Nüance des Rot an. Eine leichte Verschiebung nach dem Purpur oder nach dem Orange hin kann den Gefühlston bereits er-

1) Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig-Berlin 1905, S. 120ff.
2) Abu Telfan, Kapitel 25.
3) Zeitschr. f. Ästhetik 1906, Bd. 1, S. 355.

heblich quantitativ und qualitativ modifizieren. Erst recht schwankt der Gefühlston, wenn man ein weißlicheres Rot — Fleischfarben — oder ein schwärzlicheres Rot — Rotbraun — statt des gesättigten Rots verwendet. Mit allgemeinen Angaben über „Rot" usf. ist also wenig gesagt.[1]

Auch die Größe der Farbfläche ist nicht gleichgültig.[2] Insbesondere scheint Rot unter der Ausdehnung auf große Flächen zu leiden. Ebenso ist es von großer Bedeutung, auf welchem Hintergrund — schwarzem, weißem, grauem — die Farben vom Künstler dargeboten werden. Gelb pflegt z. B. auf schwarzem oder dunkelgrauem Grund sehr zu gewinnen (s. o.). Ein etwas trübes Rot, das auf weißem Grund mißfällt, kann auf schwarzem Grund, wenn es eine nicht zu große Fläche einnimmt, zauberhaft wirken. Ich verweise Sie z. B. auf das Bild der Marchesa Spinola von A. van Dyck im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin: das bräunliche Karminrot der Ärmelkrausen hebt sich wunderbar gegen die schwarze Gewandung und die Hände ab. Vgl. S. 166.

Zweifelhafter ist mir, ob die Entfernung vom Zentrum den Gefühlston einer Farbe modifiziert.[3] Von Pierce[4] ist behauptet worden, daß unter bestimmten Versuchsbedingungen Blau und Grün weiter von der Mittellinie entfernt werden müssen als Rot, Orange und Weiß, um positiv ästhetisch zu wirken. Ich habe mich bei vielen Nachprüfungen von der Richtigkeit dieses Satzes nicht einwandfrei überzeugen können.

Wie wir von der Untersuchung einzelner Töne zur Untersuchung von Akkorden übergingen, haben wir jetzt die ästhetische Wirkung von Farbenkombinationen zu prüfen. Dabei haben wir zu berücksichtigen, daß diese Kombinationen von den akustischen, also den Akkorden, wesentlich abweichen: simultane Töne verschmelzen zu einem Gesamteindruck, in dem sie aber doch noch immer mehr oder weniger deutlich zu erkennen sind (vgl. S. 147), die räumliche Trennung der Tonquellen spielt dabei keine Rolle; simultane Farben müssen räumlich getrennt sein, sonst verschmelzen sie zu einer neuen Farbe, in der sie überhaupt kaum noch wiedererkannt werden können.

1) Dies Bedenken habe ich auch gegen die im übrigen sehr verdienstlichen Untersuchungen von Bullough, Brit. Journ. Psychol. 1906/08, Bd. 2, namentl. S. 436.

2) Vgl. J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Stuttgart 1904, Bd. 1, S. 124.

3) Dabei hat man zu beachten, daß die Qualität einer Farbe sich gegen die Gesichtsfeldperipherie hin etwas abändert: die langwelligen Farben werden gelblicher, die kurzwelligen bläulicher.

4) Psycholog. Review 1895, Bd. 1, Stud. Harvard Psychol. Lab., Bd. 2, S. 483. Vgl. auch Legowski, Arch. f. d. ges. Psychol. 1908, Bd. 12, S. 301.



Wir stellen daher unsere Versuche so an, daß wir zwei Täfelchen des Ostwaldschen Atlas nebeneinander auf neutral grauem Grunde der Versuchsperson zeigen (vgl. S. 165). In der Regel lasse ich zwischen den beiden Täfelchen keinen Zwischenraum; es empfiehlt sich jedoch zur Kontrolle auch Versuche anzustellen, bei denen ein schmaler Streifen des grauen Grundes zwischen den beiden Farbtäfelchen sichtbar wird. Die Methode der paarweisen Vergleichung und die Methode der absoluten Prädikate werden behufs gegenseitiger Kontrolle beide verwendet. Beispielsweise führe ich an, daß bei einem solchen Versuch, der mit 32 Studenten angestellt wurde, für Rot sich folgende Stufenleiter der Wohlgefälligkeit ergab: Rot ~ Grün, Rot ~ Blaugrün, Rot ~ Gelb, Rot ~ Violett, Rot ~ Blau.[1] Das durchschnittliche absolute Prädikat war z. B. für Rot ~ Grün 2, 1, für Rot ~ Blau 3, 3, wo 3 Indifferenz, 1 sehr wohlgefällig, 5 sehr mißfällig bedeutet (vgl. S. 111). Ebenso ist mit allen anderen Farben zu verfahren. Da die spezielle Nüance der einzelnen Farben eine große Rolle spielt, lasse ich in einer dritten Versuchsreihe zu einem gegebenen Rot durch längeres Ausprobieren diejenige Grün- bzw. Blaugrün-Nüance aus dem Atlas heraussuchen, die mit dem Rot kombiniert den wohlgefälligsten Eindruck macht.

Die Ergebnisse sind für manche Farben sehr eindeutig.[2] So wird von einer sehr starken Majorität die Kombination Violett ~ Gelb allen anderen Violettkombinationen entschieden vorgezogen. Dasselbe gilt von der Kombination Grün ~ Purpur. In diesen beiden Fällen sind die in dem Paar vereinigten Farben annähernd komplementär (vgl. S. 165). In anderen Fällen besteht das wohlgefälligste Paar keineswegs aus zwei Komplementärfarben. So ist, wie ich Ihnen eben schon für einen Versuch mitteilte, das komplementäre Rot ~ Blaugrün — Differenz der Atlasziffern 50 — weniger stark positiv betont als Rot ~ Grün. Man ist jedoch keineswegs durch solche Ergebnisse gezwungen, den Satz, daß komplementäre Farben ceteris paribus besonders wohlgefällige Kombinationen bilden, ganz aufzugeben. Ich kann mir nämlich sehr wohl denken, daß die Gefälligkeit einer Kombination erstens von der Gefälligkeit der beiden Teilfarben, wie sie isoliert wirken, und zweitens von dem Einfluß des Zusammen-

---

1) Die Darbietung erfolgte auf neutral grauem Grund, als Rot wurde 25 l a des Ostwaldschen Atlas verwendet, als Grün 83 l a, als Blaugrün 75 l a, als Gelb 00 l a, als Blau 50 l a, als Violett 46 l a.

2) Vgl. zum folgenden außer der in meinem Leitfaden S. 261 angeführten Literatur auch O. N. Rood, Modern chromatics, New York 1879, Übers. Leipzig 1880, S. 288, 302 usf.; G. L. Raymond, System of comparative aesthetics, New York-London 1909, Bd. 4 und 7; E. Utitz, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre, Stuttgart 1908, S. 36 ff.

wirkens, der „Komplexion" abhängt. Wenn dies aber so ist, so wird die weniger günstige Wirkung von Rot ~ Blaugrün sofort verständlich. Blaugrün als Mischfarbe (vgl. S. 166) wirkt, isoliert betrachtet, ungünstig, und man kann sich denken, daß dadurch die günstige Wirkung der Komplementarität so weit abgeschwächt wird, daß Rot ~ Grün vorgezogen wird. Wir werden also den Satz von der Komplementärwirkung am besten dahin formulieren, daß Komplementarität ein ceteris paribus die positive ästhetische Gefühlsbetonung begünstigender Faktor ist.

Die Versuche bei Primitiven sind leider noch so spärlich und auch nach so unvollkommenen Methoden angestellt, daß sie vorläufig für uns ganz ausscheiden. Die Versuche an Kindern[1] sind aus den Gründen, die wir früher (S. 61) besprochen haben, viel weniger beweiskräftig. Bei den Versuchen von A. Martin in meinem Institut, die allerdings noch nicht mit den Ostwaldschen Täfelchen, sondern mit den Zimmermannschen Pigmentpapieren angestellt wurden, schienen regelmäßige Bevorzugungen nicht vorzuliegen. Je nachdem das Kind die beiden Farben isoliert auffaßt und bewertet und dann die beiden Schätzungen gewissermaßen addiert — „Purpur ist schön, Violett auch" — oder sein Urteil auf das Zusammenwirken der beiden Farben gründet, sind die Ergebnisse sehr verschieden.

Mehr Ertrag liefert das Studium primitiver bzw. älterer Kunstwerke. In den paläolithischen Felsenmalereien läßt sich eine Vorliebe für bestimmte Farbenkombinationen überhaupt noch nicht sicher nachweisen. Es scheint, daß in jenen Zeiten die isolierende Auffassung (siehe oben) noch ganz über die komplexive überwog. Dasselbe gilt wohl auch von den primitiven rezenten Malereien der Buschmänner (vgl. S. 43). Die ältere Kunst der Mittelmeerländer in historischer Zeit scheint gleichfalls zunächst noch unter dem Einfluß der isolierenden Auffassung gestanden zu haben. Neben das anfänglich dominierende Rot tritt dann aber allmählich das Blau (vgl. S. 168) gewissermaßen nur als gleichfalls schön, und daher herrscht lange Zeit in der alten griechischen Kunst die Kombination Rot ~ Blau in ausgesprochenster Weise vor. Rote oder wenigstens teilweise rote Figuren erscheinen auf blauem Grund und umgekehrt, rote und blaue Ornamentlinien verschränken sich, unter dem Einfluß des Moments der Rekurrenz wechseln Rot und Blau häufig ab (vgl. S. 168, Anm. 6). Auch in dieser Abwechslung möchte ich noch nicht ein sicheres Zeugnis für eine komplexive Farbenauffassung anerkennen. Man kann sich sehr wohl denken, daß die Komplexion sich auf die Rekurrenz beschränkte und die Farben noch nicht um ihres spezifischen

1) Vgl. A. Martin l. c.

Zusammenwirkens willen kombiniert wurden. Ich gebe aber zu, daß wohl schon sehr bald — vielleicht infolge seiner zunehmenden Modegewöhnung — die Kombination Rot ~ Blau sich auch als Kombination eine besonders starke positive Gefühlsbetonung errungen hat. Hierfür sprechen namentlich die zahlreichen, zum Teil sehr komplizierten Rot-Blau-Ornamente auf den Gewändern der „reif-archaischen" Marmorskulpturen.[1]

Auf letzteren begegnet uns bereits ziemlich oft auch die Kombination von Rot mit Grün.[2] Da die Farbenwiedergabe auf den mir zugänglichen Tafeln nicht absolut naturgetreu ist, so muß dahingestellt bleiben, ob es sich um reines Grün oder ein leicht bläuliches Grün handelt. Von dem zu Rot komplementären Blaugrün scheint es jedenfalls ziemlich weit entfernt zu sein. Die Erklärung, die ich Ihnen vorhin für die Bevorzugung von Rot ~ Grün vor Rot ~ Blaugrün gab, könnte auch hier in Betracht gezogen werden. Hin und wieder[3] werden sogar bereits drei Farben kombiniert: Rot, Blau und Grün, also die berühmte Trias, die uns in der Renaissance wieder begegnet. Die Kombination Blau ~ Grün ohne Rot ist sehr selten verwendet worden.

Es scheint übrigens, daß in anderen Kunstzentren der Sinn für Farbenkombinationen schon viel früher entwickelt war. Die Farbenzusammenstellungen, welche wir auf kretischen Malereien der Minoischen Kultur aus dem 16. Jahrhundert finden[4], sind auch für unser modernes Auge entzückend. Auch will ich ausdrücklich erwähnen, daß auf den Quadern des Hallenfreitors in Mykenae bereits die Kombination Schwarz-Gelb-Blau auftritt.[5]

Zur Zeit der Renaissance scheint sich diese Entwicklung in ganz auffälliger Weise nochmals wiederholt zu haben. Anfangs herrscht die isolierende Auffassung, und erst allmählich bricht sich die komplexive Bahn. Die Tripelkombination Rot ~ Grün ~ Himmelblau beherrscht schließlich auch hier lange Zeit den Geschmack. Schon Alberti rühmt sie in seinem Traktat über die Malerei im Jahre 1435. Erst im Cinquecento verliert sie an Boden.[6] Wie wenig die Komplementarität auch für die damalige Zeit als allgemeingültig betrachtet werden kann, ergibt sich daraus, daß z. B.

1) Vgl. Lerman, l. c. S. 85 ff. und Tafel 2 ff.

2) Daß in allen diesen Fällen das Grün nur durch Verwitterung von Blau entstanden ist, ist ganz unwahrscheinlich.

3) Lerman z. B. Taf. 4 u. 6 (Diadem, Mittelstreif des Gewandes).

4) Evans, l. c., Plate 6 u. 7.

5) G. Rodenwaldt, Der Fries des Megarons von Mykenai, Halle 1921, S. 35. Ebenda bereits auch blaues Kapitell auf rotem Grund.

6) Mein Leitfaden S. 261 hat hier leider einen Druckfehler.

Lionardo[1] neben Grün ~ Rot, Blau ~ Gelb, Purpur ~ Grün auch die Kombinationen Grün ~ Blau und Blaßviolett ~ Grün empfiehlt. Gegen die ursprüngliche Bedeutung der Komplementarität beweisen solche Tatsachen natürlich gar nichts; denn wir können uns sehr wohl denken, daß allmählich die stete Wiederkehr der komplementären oder annähernd komplementären Kombination langweilig wurde und neue Farbenharmonien schon wegen ihrer Neuheit Lustgefühl erregten. Es liegt hier in manchen Beziehungen dasselbe Verhältnis vor, wie wir es in der Entwicklung der Musik beobachten. Nach dem fortgesetzten Genuß klassischer Musik mit ihren nahezu gleichmäßig wiederkehrenden Akkorden und Akkordauflösungen kann ein neuer Akkord und eine neue Akkordfolge von Brahms oder Wagner oder Strauß geradezu erquickend wirken.

Wenn wir nun annehmen, daß die Komplementarität in der Kunst allenthalben allmählich verdrängt wurde, so müssen wir fragen, ob andere gesetzmäßig wirkende Faktoren an ihre Stelle getreten sind und insbesondere auch in der heutigen Malerei der Kulturvölker nachgewiesen werden können. Leider fehlt es zur Beantwortung dieser Frage an zuverlässigen, gründlichen und umfassenden Arbeiten gänzlich. Ich muß mich daher auf folgende Bemerkungen beschränken. Auch heute noch stehen sich die isolierende und die komplexive Auffassung der Farben gegenüber, und zwar sowohl bei den schaffenden Künstlern wie bei den Kunstgenießenden. Ferner ist auch heute noch der Einfluß der Komplementarität nicht ganz verschwunden. Wenn es sich darum handelt, reine Schönheit ohne charakteristischen, nüancierten Stimmungsgehalt darzustellen, wird sie zuweilen noch mit überraschendem Erfolg verwertet. Andrerseits herrscht mehr und mehr die Kombination näher benachbarter Farben vor. Schon bei der Auswahl isolierter Farben sind wir jetzt geneigt auf Gemälden auch Mischfarben und ungesättigte Farben zu bevorzugen (vgl. S. 166), weil sie statt des groben Plus der Lust nüancierte Lustgefühle verschaffen. Erst recht gilt dies von den Farbenkombinationen. Nicht wenige Maler und Kunstgenießende schwelgen geradezu in der Zusammenstellung zahlreicher Nüancen einer einzigen Farbe. Die „Noten, Harmonien und Nokturnen" von Whistler geben Ihnen das beste Beispiel. Er spricht selbst von „Symphonien" in Blau und Rosa, von „Harmonien" und „Variationen" in einer oder zwei Farben. Hier entzückt uns die Verbindung der Nüancen. Selbstverständlich genügt für dies Bedürfnis das Register der gesättigten Spektralfarben nicht, sondern es müssen gerade auch die leukotropen und melanotropen Modifikationen herangezogen werden. Diese wer-

1) Trattato della pittura, ed. Bologna 1786, Teil 2, Nr. 190a, 253, 258.

den oft geradezu in ihrer Kombination zum Hauptträger spezifischer ästhetischer Stimmungen.[1] Und hiermit verbindet sich unmittelbar die Neigung, die Farben — sowohl die benachbarten wie die entfernteren — im Interesse ihres einheitlichen Zusammenwirkens gegeneinander abzutönen und aneinander anzugleichen. Auch dies geschieht häufig mit Hilfe der eben genannten Modifikationen. Die übergangslosen Kombinationen der alten Zeit haben ihre Alleinherrschaft verloren. Daher sind wir auch geneigt, ältere Meister, die wie Velasquez schon vor Jahrhunderten von einem ähnlichen ästhetischen Standpunkt aus gemalt haben, jetzt besonders hoch zu schätzen. Nicht ohne Einfluß ist begreiflicherweise auch der moderne Naturalismus mit seiner Forderung absoluter Naturwahrheit geblieben. Führte man ihn mit absoluter Konsequenz durch, so kam eine ästhetische Farbenauswahl überhaupt nicht mehr in Frage; stellte man sich auf den Standpunkt eines gemilderten Naturalismus, so gelangte man zu Farbenkompromissen zwischen Naturwirklichkeit und ästhetischer Auswahl.

Auf alle diese Fragen kommen wir in späteren Vorlesungen sehr ausführlich zurück. Augenblicklich interessiert uns nur die Frage, auf welche allgemeineren Faktoren die Bevorzugungen bestimmter Farbenkombinationen zurückgeführt werden können. Bezüglich der Komplementarität ist die Antwort sehr strittig. Man kann zunächst daran denken, daß komplementäre Kombinationen dadurch ästhetisch besonders wirksam sind, daß sie gegenseitig ihre Sättigung verstärken.[2] Wenn Sie einen bläulichgrünen Kreis auf komplementärem roten Grund bei guter Beleuchtung betrachten, so erscheint in der Umgebung des Kreises das Rot viel gesättigter und ebenso das Grün in der Nähe des roten Grundes. Man hat geradezu den Eindruck des Aufleuchtens der beiden Farben an den Grenzen. Besonders deutlich wird dies, wenn wir den Blick ein wenig wandern lassen, wie wir es ja auch bei dem Betrachten eines Gemäldes tun. Eine solche Zunahme der Sättigung können wir nun aber sehr wohl im Sinn unserer früheren Überlegungen als eine Zunahme der eindeutigen Wiedererkennbarkeit und der Eindringlichkeit deuten und hätten damit den Einfluß der Komplementarität denjenigen Faktoren eingeordnet, die wir bereits früher als ästhetisch wirksam nachgewiesen haben. Besonders wichtig scheint mir, daß die Ein-

1) Vgl. K. R. Köstlin, Ästhetik, Tübingen 1869, S. 485, 498 usf. Die angegebenen Stimmungsassoziationen sind übrigens durchaus nicht allgemeingültig. Das Fehlen einer methodischen exakten experimentellen Untersuchung macht sich hier sehr bemerklich.

2) Vgl. E. Chevreul, De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications, Strasbourg 1839.



fachheit der Schwingungsverhältnisse, die auf akustischem Gebiet eine so große Rolle spielte, hier ganz ausscheidet. Die Komplementarität ist überhaupt nicht durch irgendeine physikalische Gesetzmäßigkeit definiert[1], sondern ausschließlich eine physiologische bzw. psychophysiologische Erscheinung. Für unsere letzten allgemeinsten Auseinandersetzungen über das Wesen des Ästhetischen wird diese Tatsache von erheblicher Bedeutung sein.

Man hat zuweilen auch wohl behauptet, daß die ästhetische Wirkung der Komplementarität darauf beruhen könnte, daß bei dem Zusammenwirken von zwei Komplementärfarben Dissimilation, d. h. Zersetzung, und Assimilation, d. h. Wiederaufbau der sog. Sehsubstanzen, gerade im Gleichgewicht sind. Die Zersetzung der sogen. Gelb-Blau-Substanz durch die Einwirkung von Gelb wird z. B. durch den Wiederaufbau derselben Sehsubstanz, den die Blau-Einwirkung hervorruft, ungefähr kompensiert. Die physiologische Behauptung ist wahrscheinlich richtig, es ist aber äußerst zweifelhaft, ob wirklich positive Gefühlsbetonungen von solchen Kompensationen abhängig sind, die sich zwischen räumlich getrennten Nervenelementen abspielen müßten.

Eher annehmbar ist eine namentlich von Wundt[2] vertretene Lehre, daß sich zwei Einflüsse bei der Kombination komplementärer Farben kreuzen: erstens der Kontrast der beiden Farben, der bei der Komplementarität sein Maximum erreichen und die Wirksamkeit des Gefühlstons jeder einzelnen Farbe steigern soll, und zweitens ein „Harmoniegefühl", das sich Wundt als ein „Totalgefühl" denkt, in das die einzelnen Farbengefühle als Partialgefühle eingehen und dessen Qualität von dem „Verhältnis der in einer Kombination enthaltenen Einzelgefühle" abhängig sein soll. Ich kann nicht sagen, daß mit der letzten Erläuterung irgendwelche wirkliche Einsicht in den Sachverhalt eröffnet wird. Meines Erachtens kann man nur sagen, daß bei zwei Komplementärfarben neben dem Kontrast vielleicht doch auch eine besondere Komplexibilität besteht, insofern uns durch die Erscheinungen des simultanen und sukzessiven Kontrastes die Kombination von Komplementärfarben geläufig geworden ist und unserer Erwartung bzw. unserer physiologischen Disposition entspricht. Großes Gewicht lege ich auf diese Hypothese nicht; erst ausgedehnte experimentelle Untersuchungen werden dies Problem endgültig lösen können.

1) Nach Th. Lipps (Grundlegung der Ästhetik, Leipzig 1903, S. 445) soll „die Farbe den in ihr liegenden Rhythmus über die Seele ausstrahlen". Ich fürchte, daß der ganze Rhythmus, der „ausgestrahlt" werden soll, bei der Zersetzung der Sehsubstanzen verloren geht.

2) Grundzüge der physiol. Psychol., Leipzig 1911, 6. Aufl., Bd. 3, S. 132 (siehe auch Bd. 2, S. 220).



Die ästhetischen Wirkungen der einzelnen Farben wie der Farbenkombinationen werden weiterhin erheblich durch die Erscheinungen der Helligkeit und des Glanzes modifiziert. Ich hatte Sie vorhin bereits auf die Bedeutung der verschiedenen Helligkeit der Farben aufmerksam gemacht und erinnere Sie jetzt noch daran, daß auf optischem Gebiet — im Gegensatz zu allen anderen Sinnesgebieten — jede Veränderung der Reizintensität, d. h. der objektiven Helligkeit, nicht nur eine Veränderung der subjektiven Helligkeit, sondern auch der Qualität herbeiführt. Gelb geht z. B., wie wir festgestellt haben, bei Steigerung der objektiven Helligkeit in Strohgelb und schließlich in Weiß, bei Herabsetzung der objektiven Helligkeit in Gelbbraun und schließlich in Schwarz über. Für die ästhetische Wirksamkeit der Farben hat dies die größte Bedeutung. Ein Gemälde, das bei einer bestimmten Beleuchtung wohlgefällige Farbenkombinationen darbietet, kann diese günstige Wirkung bei einer Veränderung der Beleuchtung einbüßen. Unzählige Male habe ich mich hiervon in Gemäldegalerien überzeugt. Jedes Gemälde, zuweilen sogar jeder Teil eines Gemäldes, hat sein Optimum der Beleuchtung, das selbstverständlich in der Regel eine gewisse Breite hat. Bei der Besprechung der Plein-Air-Richtung werden wir hierauf zurückkommen.

Die übliche Palettenmalerei, welche die Farben mischt, ist nicht geeignet starke Helligkeitswirkungen der Farben zu erzielen. Bei der Mischung der objektiven Farben wird durch Trübung und Brechung nicht nur die Sättigung, sondern auch die Helligkeit wesentlich beeinträchtigt. Es war daher an sich ein berechtigter Gedanke, die Farben nicht auf der Palette zu mischen, sondern ihre Mischung dem Auge zu überlassen, indem man ungemischte Farben in Punkten oder kleinen Flächen oder Strichen nebeneinander auf die Leinwand setzte. So entstand die Pointillier- oder Punktier- und die Strichelmethode. Zuweilen ließ man zwischen den einzelnen Farbflecken oder Farbstrichen sogar kleine weiße Zwischenräume. Um die gewünschte Verschmelzung der Punkte oder Striche zu erzielen, ist eine bestimmte Minimalentfernung des Beschauers vom Bild erforderlich. Die Besprechung des modernen Impressionismus wird uns seinerzeit Gelegenheit geben, diese Methode kritisch zu betrachten.[1] Jetzt war sie zunächst nur mit Bezug auf die allgemeine Lehre vom ästhetischen Empfindungsfaktor kurz zu erwähnen.

Auch wenn man solche Methoden zu Hilfe nimmt, und erst recht, wenn man die übliche Palettenmethode festhält, zeigt sich, daß unsere technischen Mittel bei weitem nicht ausreichen, um die tatsächlichen Helligkeiten der Natur auch nur einigermaßen ent-

1) Vgl. A. L. Plehn, Kunst f. Alle 1904, Bd. 19, S. 114.

sprechend wiederzugeben. In Zahlen ausgedrückt, ergibt sich, daß dem Maler nur Helligkeitsstufen von 1 bis 60 zur Verfügung stehen, während diejenigen der Natur sich von 1 bis ca. 5000 erstrecken.[1] Wir, die wir öfter Bilder gesehen haben, sind bereits so vollständig an dies Zurückbleiben der Kunst hinter der Natur gewöhnt, daß es uns kaum mehr auffällt, ebenso wie wir uns vor der Plein-Air-Phase daran gewöhnt hatten, ohne Kritik und ohne allzu erhebliche Beeinträchtigung des ästhetischen Genusses die freie Natur in Atelierbeleuchtung zu akzeptieren. Wir ergänzen die fehlende Helligkeit gewissermaßen aus unserer Vorstellung heraus und stellen so z. B. das richtige Verhältnis des leuchtenden Mondes zu der dunklen Nacht her. Eine solche auxiliare Tätigkeit unserer Vorstellungen wird uns noch oft begegnen, und wir werden sogar erfahren, daß unter ihrem Einfluß wirkliche Transformationen der Empfindung zustande kommen.[2]

Anders ist das Phänomen des Glanzes[3] zu beurteilen. Bei diesem handelt es sich nicht etwa schlechthin um eine besonders starke Helligkeit, sondern ich betrachte — sowohl von Helmholtz wie von Katz etwas abweichend — als sein wesentliches Merkmal: lokalisierte erhebliche Helligkeitszunahme in Verbindung mit einer Spiegelung, welche die gespiegelten Gegenstände nicht deutlich erkennen läßt. Die Bedingungen für sein Zustandekommen in der Natur sind oft untersucht worden.

Für unsere ästhetischen Untersuchungen ist interessant, daß man die Erscheinungen des Glanzes auch dadurch erzeugen kann, daß man buntgefärbte Objekte durch zwei verschieden gefärbte Gläser betrachtet, z. B. ein in Blau und Rot ausgeführtes Muster durch ein blaues und ein rotes Glas.[4] Durch jedes Glas erscheint dann die gleichnamige Farbe hell, die andere dunkel und das ganze Muster auffallend glänzend. Auch durch das Nebeneinandersetzen kleiner verschiedenfarbiger Punkte und Striche — z. B. bei dem sogenannten neuimpressionistischen Malverfahren — kann der Eindruck des Glanzes erzielt werden[5]; hier verbindet er sich oft mit allerhand Bewegungs-

---

1) Kirschmann, Wundts Philos. Stud. 1892, Bd. 7, S. 379.

2) Hierher gehört die Lehre von den sog. Gedächtnisfarben, vgl. E. Hering, Graefe-Saemischs Handb. d. Augenheilk., I, 12, S. 7 und D. Katz, Die Erscheinungsweisen der Farben, Leipzig 1911, S. 214ff.

3) Vgl. Helmholtz, Handbuch der physiolog. Optik, 2. Aufl., S. 932ff., 3. Aufl. 1910, Bd. 3, S. 417ff.; D. Katz, l. c. S. 18ff.; E. Hering, Hermanns Handb. d. Physiol. III, 1, Leipzig 1879, S. 576; Kirschmann, Wundts Philos. Stud. 1895, Bd. 11, S. 147; Robinson, Toronto Studies, Psychol. Ser. 1904, Bd. 2, S. 39.

4) Helmholtz, l. c. 2. Aufl., S. 934.

5) Vgl. Exner, Arch. f. d. ges. Physiol. 1898, Bd. 73, S. 117; v. Lempicka, Zeitschr. f. Sinnesphys. 1919, Bd. 50, S. 217 (249); v. Szily, Sitz.-Ber. Wien. Ak. 1912, Bd. 121, Abt. 3, S. 155; Rollett, Zeitschr. f. Sinnesphys. 1912, Bd. 46, S. 198; Schilder, Arch. f. d. ges. Psychol. 1912, Bd. 25, S. 36.

erscheinungen, die wir als Schimmern, Flimmern usf. bezeichnen. Ein Beispiel für letztere gibt Ihnen die beistehende Rollettsche Fig. 16. Betrachten Sie das abgebildete Muster bei nicht allzu heller Beleuchtung aus einer Entfernung von 40 bis 50 cm — am besten etwas von der Seite —, so sehen Sie einen feinen „Strichregen" von links oben nach rechts unten. Ähnliches sehe ich übrigens auch nicht selten bei einfachem Augenschluß. Monokular, d. h. für einäugige Betrachtung, entsteht der Eindruck des Glanzes unter anderem dadurch, daß die Beleuchtung eines Bildes oder Gegenstandes sich durch Bewegungen des Beschauers schnell verändert.[1]

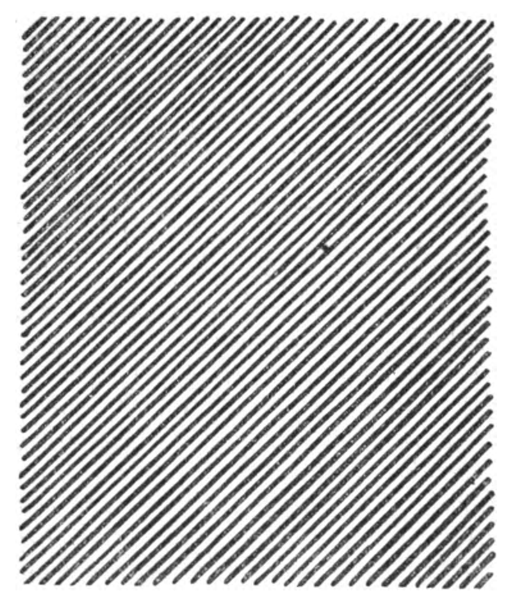


Fig. 16. Rollettsche Figur. Erklärung siehe Text. Um zu zeigen, daß eine absolute Regelmäßigkeit der Streifung für den Eintritt des Phänomens nicht unerläßlich ist, sind hier und da die Abstände der Linien ungleich gemacht usf.

Die Bedeutung aller dieser Tatsachen für die malerische und zeichnerische Technik bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Die ästhetische Wirkung des Glanzes und Flimmerns ist noch nicht systematisch untersucht worden. Die Farbentäfelchen des Ostwaldschen Atlas sind absichtlich glanzfrei hergestellt, und es gelingt nur sehr schwer, durch Verwendung spiegelnder Gläser u. dgl. abstufbare Glanzwirkungen hinzuzufügen. Im allgemeinen wirkt der Glanz und — wenigstens in gewissem Grade — auch das Flimmern insofern ästhetisch ungünstig, als die Farbe und Form des ästhetischen Objekts unter ihrem Einfluß zum Teil verwischt wird. Es ist daher sehr wohl verständlich, daß die griechischen Plastiker den Glanz des Erzes, Goldes und Elfenbeins durch Patina und ähnliches abschwächten. Andrerseits nüanciert der Glanz das ästhetische Lustgefühl in ganz bestimmten Richtungen: er weckt die Stimmung der Freude und Pracht und

1) Helmholtz, l. c. S. 935. Vgl. auch Wundt, Poggendorffs Annal. 1862, Bd. 116, S. 627.

kann, wenn solche Stimmungen geweckt werden sollen, den ästhetischen Eindruck erheblich steigern. Ob hierfür lediglich indirekte Faktoren — etwa Assoziationen der Vorstellung von Sonne, Metall, speziell Gold u. dgl. — maßgebend sind, erscheint mir sehr zweifelhaft. Der Glanz ist auch als solcher, insofern er mit größerer Helligkeit verbunden ist, besonders auffällig und eindringlich, und wir haben uns schon wiederholt überzeugt, daß innerhalb bestimmter Grenzen, zumal für das primitive ästhetische Fühlen, die Eindringlichkeit unmittelbar ästhetisch wirksam ist. Die merkwürdige Freude des Kindes in den ersten Lebensjahren und des primitiven Menschen während seines ganzen Lebens am Glänzenden ist uns allen bekannt.

Interessante Verschiedenheiten zeigt ein und dieselbe Farbenqualität mit Bezug auf die Dimensionalität. Die meisten Farben, die uns in der Natur und im täglichen Leben begegnen, sind „Oberflächenfarben".[1] Die Farbe dringt für unser Empfinden gewissermaßen nicht in die Tiefe, sie haftet an der Oberfläche. Sie ist — wenn wir nur ein sehr kleines Oberflächenelement in Betracht ziehen — zweidimensional. Auch ein Spektrum, das beispielsweise auf einer weißen Tafel entworfen wird, gehört vom Standpunkt der reinen, d. h. nicht durch Reflexionen beeinflußten Empfindung zu den Oberflächenfarben. Die Vorstellung eines mehr oder weniger abgegrenzten Objekts ist mit den Oberflächenfarben fast untrennbar verknüpft, dagegen ist es durchaus nicht notwendig, daß die Oberflächenfarbe stets von dem Objekt selbst herrührt, sie kann auch von der Beleuchtung des Objekts abhängen, wie z. B. in dem Fall des auf der Tafel entworfenen Spektrums oder eines von farbigem Licht beleuchteten Gegenstandes. Diesen Oberflächenfarben stehen nun die „Raumfarben" (Katz) gegenüber. Für sie ist charakteristisch, daß sie in unbestimmter Weise ohne Abschluß in die Tiefe gehen. Sie sind also schon in jedem kleinsten Element gewissermaßen dreidimensional. Charakteristische Beispiele liefert ein mit durchsichtiger farbiger Flüssigkeit gefülltes Glasgefäß, das Schwarz der Nacht, das Grau der Dämmerung, das Weißgrau des Nebels. Katz hält es für ein wesentliches Merkmal der Raumfarben, daß man Gegenstände durch sie hindurch erkennt, und behauptet, daß die Raumhaftigkeit der weißlichen Farbe des Nebels verschwindet, wenn er so stark ist, daß er die Wahrnehmung der Gegenstände in hohem Grade beeinträchtigt, oder wenn man gegen den Himmel sieht, so daß überhaupt keine Sehobjekte außer dem Nebel vorliegen. Ich teile diese Ansicht nicht und kann

1) Auf diese interessanten Unterschiede hat besonders Katz l. c. im Anschluß an Hering hingewiesen. Im folgenden weiche ich in einigen Punkten von Katz ab, so namentlich in der Ablehnung der „Flächenfarben", die mir überflüssig erscheinen.

nur zugeben, daß das Durchscheinen von Objekten den Eindruck der Raumhaftigkeit erheblich steigert. Auch das Spektrum, wie wir es im Spektroskop sehen, erscheint mir im Gegensatz zu dem auf eine Wand projizierten Spektrum etwas raumhaft. Überhaupt existieren zwischen den Oberflächenfarben und den Raumfarben viele Übergänge. Das Blau des Himmels[1] bietet hierfür ein ausgezeichnetes Beispiel, ebenso das subjektive Schwarz bzw. Grau, welches bei Augenschluß unser Gesichtsfeld erfüllt. Raumhaft ist das Blau des Himmels, insofern es senkrechte oder überhaupt keine bestimmte Orientierung zur Blickrichtung zeigt, während die Oberfläche der gewöhnlichen farbigen Gegenstände bald diese, bald jene, aber immer doch eine bestimmte Orientierung zeigt; flächenhaft ist es, insofern wir doch geneigt sind, uns in allerdings sehr unbestimmter Weise das Himmelsgewölbe abgeschlossen zu denken und dementsprechend zu sehen. Ein Spezialfall liegt vor, wenn wir Gegenstände, farblose oder gefärbte, durch ein Rauchglas oder farbige Gelatine betrachten.[2] Nach meinen Beobachtungen überwiegt dann der raumhafte Eindruck der Farbe, nur kann er durch das Wissen um den wirklichen Tatbestand bis zum Verschwinden zurückgedrängt werden, wie denn überhaupt Vorstellungen allenthalben modifizierend auf unsere Empfindungen einwirken. Für Ihre eigenen Versuche empfehle ich Ihnen hierzu namentlich vergleichende Beobachtungen an farbigen Gläsern[3], die mit farbloser Flüssigkeit gefüllt sind, und an farblosen Gläsern, die mit farbiger Flüssigkeit gefüllt sind.

Die großen ästhetischen Unterschiede zwischen Oberflächenfarben und Raumfarben sind uns allen bekannt. Natürlich kann nicht die Rede davon sein, diese oder jene schlechthin als wohlgefälliger zu bezeichnen; wohl aber dürfen wir behaupten, daß die Unabgeschlossenheit, Unendlichkeit und Unbestimmtheit der Raumfarben geeignet ist, ganz besonders nüancierte ästhetische Gefühle zu wecken.

Zu der Qualität der Empfindung kommt im Bereich des Sehens **die Lokalität**, d. h. die Gesamtheit der räumlichen Eigenschaften der Empfindung, hinzu. Wir haben zu fragen: welche räumliche Anordnung der Empfindungen ist von den stärksten positiven Gefühlstönen begleitet, und wie hängt überhaupt die ästhetische Gefühlsbetonung — qualitativ und quantitativ — von der räumlichen Anordnung der Empfindungen ab?

1) Katz, l. c. S. 10, rechnet es zu einer besonderen Klasse der „Flächenfarben".

2) Katz hat in sehr zweckmäßiger Weise auch rotierende Scheiben mit variablem Sektorenausschnitt verwandt, die vor dem Objekt aufgestellt wurden.

3) Zur Kontrolle verwenden Sie Gläser, die nur bis zu einer horizontalen Marke gefärbt sind.

Wie ich Ihnen früher mitteilte, hat sich bereits Hogarth[1] eingehend mit dieser Frage beschäftigt. Er glaubte eine Schönheitslinie gefunden zu haben, der das Maximum der Wohlgefälligkeit zukommt. Aus seinen Abbildungen geht hervor, daß diese „waving line" eine mittelstark S-förmig gekrümmte Linie ist (Nr. 4 in Fig. 17). Bei unbefangener Betrachtung wird man auch in der Tat zugeben müssen, daß die von Hogarth behufs Vergleichung unmittelbar daneben abgebildeten schwächer und stärker gekrümmten S-Linien etwas weniger wohlgefällig sind. Für unsere grundlegenden experimentellen Untersuchungen sind jedoch solche Kurvenversuche viel zu kompliziert, weil sie eine systematisch gar nicht zu erschöpfende Mannigfaltigkeit in sich schließen. Wir beginnen deshalb mit einem viel einfacheren Versuch: wir zeigen der Versuchsperson eine senkrechte gerade Linie z. B. von 10 cm Länge und fordern sie entsprechend der Methode der Herstellung (S. 116) auf, denjenigen Punkt auf dieser Linie anzugeben, durch den die Linie in der wohlgefälligsten Weise geteilt wird. Fechner[2] ist der erste gewesen, der solche Versuche in großem Umfang angestellt hat. Ebenso geeignet ist auch die Methode der Wahl (S. 113). Auf der umstehenden Fig. 18 sind 10 Linien abgebildet[3], die Witmer[4] seinen Versuchspersonen vorlegte. Letztere haben diejenige Linie auszusuchen, deren Teilung ihnen den wohlgefälligsten Eindruck macht. Versuche, bei denen mit Bestimmtheit angegeben wird, daß Assoziationen, z. B. der Gedanke an ein Schwert mit Griff oder eine menschliche Figur, aufgetreten sind, müssen gestrichen werden, und zwar selbstverständlich ganz unabhängig von dem gewählten Teilungspunkt, also vor der Verwertung, am besten sogar vor der Kenntnisnahme des Resultats. Dieselben Versuche hat man dann mit Linien von anderer absoluter Länge zu wiederholen. Bei der zahlenmäßigen Berechnung hat man zu berücksichtigen, daß

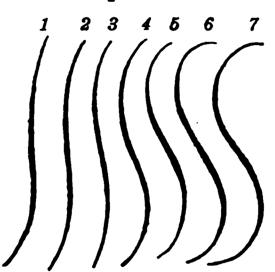


Fig. 17.
Hogarths Schönheitslinie.
Erklärung siehe Text.

1) The analysis of beauty, London, new edition 1772, S. 38, 49 usf.

2) Fechners eigene Untersuchungen beziehen sich allerdings vorzugsweise auf Rechtecke, Kreuze, Ellipsen und Punkte oberhalb einer Linie (sogenannte i-Versuche). Vgl. Vorschule der Ästhetik, Teil 1, 2. Aufl., Leipzig 1897, S. 184ff.; Arch. f. d. zeichn. Künste 1865, Bd. 11, S. 100; Wundts Philos. Stud. 1894, Bd. 9, S. 110; Abh. d. Sächs. Ges. d. Wiss., math.-phys. Kl. 1871, Bd. 9, S. 553.

3) Tatsächlich werden viel mehr Linien dargeboten, hier sind nur diejenigen abgebildet, in deren Bereich das Maximum der Wohlgefälligkeit fällt.

4) Wundts Philos. Studien 1894, Bd. 9, S. 96 u. 209; Analytical psychology, Boston 1902 (Ref.).

bei den meisten Versuchspersonen eine Neigung besteht, die obere Strecke zu überschätzen.[1] Man hat also durch geeignete Kontrollversuche diese Täuschung für jede Versuchsperson festzustellen und demgemäß das Versuchsergebnis umzurechnen.[2] Durchschnittlich wird man etwa 3—4% zu der oberen Strecke hinzuzuzählen haben.

Das Resultat solcher Versuche ist, daß relativ wenig Versuchspersonen den Halbierungspunkt wählen. Die Majorität gibt einen Punkt an, der erheblich oberhalb des letzteren liegt. Bezeichnet man

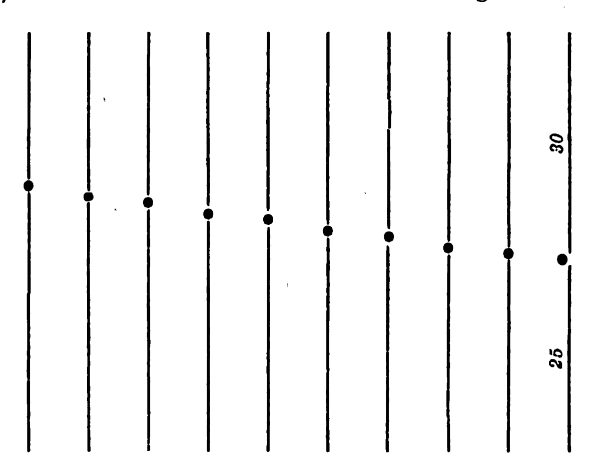


Fig. 18. Linienteilungen nach Witmer. Die Länge der gesamten Strecke beträgt $55\frac{1}{2}$ mm, die Länge der oberen Teilstrecke variiert zwischen 20 u. $29\frac{1}{2}$ mm. Der goldene Schnitt liegt zwischen der ersten und der zweiten Linie (bei Berücksichtigung der optischen Täuschung).

die obere Teilstrecke mit o, die untere mit u, so ist also in der Regel $o < u$. Berechnet man o in Prozenten von u und bezeichnet diese Prozentzahl mit dem großen Buchstaben O, so ist O, d. h. $\frac{o \cdot 100}{u}$, bei etwa zwei Dritteln der Versuchspersonen zwischen 54% und 64% gelegen. Erwägen wir, daß $O = 67\%$ (abgerundet) einer Teilung im Verhältnis von 2 : 3, $O = 50\%$ einer Teilung im Verhältnis von 1 : 2 entspricht, so können wir auch sagen, daß die wohlgefälligste Teilung meistens zwischen diesen beiden Verhältnissen liegt. Berechnet man

1) Der Grad dieses Größersehens schwankt individuell sehr. Seltener ist, wenigstens unter den angegebenen Bedingungen, Unterschätzung der oberen Strecke, vgl. R. Fischer, Arch. f. Ophthalm. 1891, Bd. 37, Abt. 1, S. 97.

2) Diese Umrechnung ist übrigens mit manchen Schwierigkeiten verknüpft.

den Durchschnittswert oder besser den sog. Zentralwert von O aus den Angaben aller Versuchspersonen, so bekommt man Zahlen, die in den meisten Versuchsreihen um 59% liegen. Rechnet man auf Grund der besprochenen optischen Täuschung um, so ergibt sich eine etwas höhere Prozentzahl.[1] Man hat nun hervorgehoben, daß damit die Teilung ungefähr mit derjenigen des sogenannten goldenen Schnitts zusammenfällt. Sie wissen, daß der letztere dadurch charakterisiert ist, daß die kleinere Teilstrecke sich zur größeren verhält wie diese zur ganzen Linie, also $o:u = u:o+u$. Dies ergibt aber $O = 62\%$. Angenähert entspricht der goldene Schnitt dem Teilungsverhältnis 3:5 oder, etwas genauer, 5:8 oder noch genauer 8:13. Man kam also zu der Behauptung, daß gerade dieses interessante mathematische Teilungsverhältnis ästhetisch besonders stark positiv betont sei.

In der Tat hatte schon lange vor solchen experimentellen Untersuchungen s. str. Ad. Zeising[2] auf Grund spekulativer Erwägungen und subexperimenteller Messungen (vgl. S. 107) an Kunstwerken und Naturgebilden behauptet, daß dem goldenen Schnitt eine besondere ästhetische Bedeutung zukomme. Seine Arbeiten waren es sogar gewesen, die Fechner zu solchen experimentellen Untersuchungen angeregt hatten.

Wir schieben die Erörterung dieser subexperimentellen Tatsachen noch auf und verfolgen unser Problem erst noch an einigen anderen Experimentaluntersuchungen s. str. Außer der Teilung einer geraden Linie bietet nämlich auch die Vergleichung von Rechtecken von wechselnden Seitenverhältnissen eine ausgezeichnete Gelegenheit, die Wohlgefälligkeit einfachster räumlicher Verhältnisse festzustellen. Die Versuchsanordnung, die hierfür erforderlich ist, haben wir bereits in der 4. Vorlesung kennen gelernt (S. 117). Wir können z. B., wie es Fechner getan hat, Rechtecke aus weißem Karton ausschneiden und den Versuchspersonen auf schwarzem Grunde nach der Methode der graduellen Wahl oder der paarweisen Vergleichung vorlegen. Besonders genaue Versuche verdanken wir Witmer.[3] Bei der Be-

1) Gegen die Witmersche Berechnung habe ich viele Bedenken, so vor allem gegen die schließliche Zusammenrechnung ganz heterogener Versuchsreihen.

2) Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers usf., Leipzig 1854; Das Normalverhältnis der chemischen und morpholog. Proportionen, Leipzig 1856; Ästhetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855. Vgl. auch Fr. W. Hagen, Der goldene Schnitt in seiner Anwendung auf Kopf- und Gehirnbau, Psychologie und Pathologie, Leipzig 1857.

3) L. c. Allerdings sind die verschiedenen subjektiven Einstellungen der Versuchspersonen ganz ungenügend berücksichtigt. Vgl. hierüber Haines und Davies, Psychol. Review 1904, Bd. 11, S. 249; Segal, Arch. f. d. ges. Psychol. 1906, Bd. 7, S. 53 u. a.

rechnung ist zu beachten, daß hier eine viel erheblichere und viel konstantere optische Täuschung als bei der Teilung einer Vertikalen in Betracht kommt. Es wird nämlich die vertikale Seite des Rechtecks gegenüber der horizontalen durchweg stark überschätzt. Bei manchen Versuchspersonen beträgt die Überschätzung mehr als 10 %. Das zahlenmäßige Ergebnis bedarf also bei jeder Versuchsperson auf Grund von Kontrollversuchen einer Korrektur. Verfährt man in dieser Weise, so ergeben sich in der Tat Verhältnisse zwischen der kürzeren und der längeren Rechteckseite, die dem goldenen Schnitt im Durchschnitt ziemlich nahe stehen, d. h. bei dem wohlgefälligsten Rechteck ist die kurze Seite des Rechtecks im Durchschnitt aller Ver-

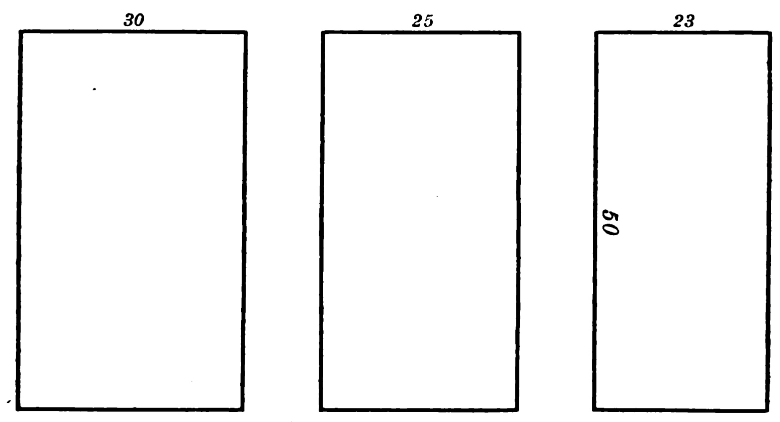


Fig. 19—21. Rechtecke nach Witmer zur ästhetischen Vergleichung. Senkrechte Seite bei allen drei Rechtecken 50 mm, wagrechte 30 bzw. 25 (etwas mehr) bzw. 23 mm. Objektiv, ohne Berücksichtigung der optischen Täuschung, kommt Fig. 19 dem goldenen Schnitt am nächsten.

suchspersonen etwa = 62 % der langen Seite. Bei meinen eigenen sehr zahlreichen Versuchen hat sich oft eine etwas kleinere Prozentzahl ergeben. Die interindividuellen Schwankungen sind sehr groß, auch wenn man alle Versuche, in denen bewußte Assoziationen aufgetreten sind, streicht. Der angegebenen Durchschnittszahl kommt daher nur ein sehr beschränkter Wert zu. Selbst bei einer und derselben Versuchsperson, also intraindividuell, sind die Schwankungen von einer Versuchsreihe zur anderen zuweilen nicht unbeträchtlich. Auch die Lage des Rechtecks — kurze Seite horizontal oder vertikal oder schief — ist nicht gleichgültig. Die beistehenden Figuren 19—21 eignen sich zu einer kurzen Orientierung. Das Seitenverhältnis des Rechtecks der Fig. 19 ist knapp 30 : 50, das des Rechtecks der Fig. 20 $25\frac{1}{2}$: 50, das des Rechtecks der Fig. 21 23 : 50. Die meisten von Ihnen werden dem ersten Rechteck den Vorzug geben. Objektiv ent-

spricht das erste einigermaßen dem Verhältnis des goldenen Schnitts. Berücksichtigt man die angeführte optische Täuschung, so würde ein Rechteck, das noch etwas breiter ist als dasjenige der Fig. 19, dem goldenen Schnitt am nächsten kommen. Die interindividuellen Schwankungen sind bei Kindern eher noch etwas größer. Dasselbe gilt auch von den Ellipsenversuchen, bei denen es sich um das wohlgefälligste Verhältnis der beiden Ellipsenachsen handelt. Immerhin kann man so viel sagen, daß das wohlgefälligste Verhältnis auch bei den Rechteck- und Ellipsenversuchen bei den meisten Versuchspersonen zwischen den Verhältnissen 1:2 und 2:3 liegt, also sich in der Nähe des Verhältnisses des goldenen Schnitts, d. h. 3:5 bzw. 5:8 befindet. Bei den Ellipsen finde ich in Übereinstimmung mit Fechner und Witmer, daß es sich oft dem Verhältnis 2:3 sehr stark annähert.

Als Grenzfall der Rechtecke spielt das Quadrat, als Grenzfall der Ellipsen der Kreis eine besondere Rolle. Beiden entspricht ein zweites Wohlgefälligkeitsmaximum. Während sich aber das dem goldenen Schnitt entsprechende über ein verhältnismäßig ausgedehntes Gebiet erstreckt, ist die Wohlgefälligkeit des Quadrats und Kreises auf ein sehr enges Gebiet beschränkt, d. h. sobald die Gleichheit der Seiten des Quadrats irgendwie merklich gestört ist oder der Kreis merklich nach der Ellipse abweicht, verschwindet die Wohlgefälligkeit sofort und macht sogar sehr oft einer ausgesprochenen Mißfälligkeit Platz. Bei empfindlichen Personen macht sich dies oft schon bei dem objektiv richtigen Quadrat geltend, weil dies infolge der erwähnten Täuschung nicht als Quadrat erscheint. Offenbar spielt in allen diesen Fällen auch der uns schon bekannte Faktor der enttäuschten Erwartung (vgl. S. 153) eine Rolle.

Sehr lehrreich sind auch Versuche mit Kreuzen. Wir stellen sie am einfachsten in der Weise an, daß ein konstanter Längsbalken gegeben wird und die Versuchsperson einen Querbalken so lange verschiebt, bis er die wohlgefälligste Höhenlage hat; zugleich variieren wir die Länge des Querbalkens. Hier handelt es sich also bereits um eine Variation des Versuchs nach zwei Richtungen. Die Bevorzugung des goldenen Schnitts ist bei diesen Kreuzversuchen viel weniger ausgesprochen. Sicher ist, daß die meisten Versuchspersonen den Querbalken um so tiefer einstellen, je länger er im Verhältnis zum Längsbalken ist. Auch das gleicharmige sog. griechische Kreuz vereinigt in der Regel verhältnismäßig zahlreiche Vorzugsurteile auf sich. Sehr störend ist bei den Kreuzversuchen der Umstand, daß bestimmte oder unbestimmte Erinnerungen an Kunstgegenstände oder andere Assoziationen sich noch viel häufiger als bei den vorausgegangenen Versuchen aufdrängen.

Versuche mit **Dreiecken** sind gleichfalls wiederholt angestellt worden.[1] Abgesehen von dem Faktor der Symmetrie, der zur Bevorzugung gleichschenkliger Dreiecke führt und der noch eine besondere Analyse verdient, erwies sich das Verhältnis von Höhe h und Basis b als bedeutungsvoll. So glaubte Legowski eine Bevorzugung der Dreiecke mit dem Verhältnis $h:b = 1:2$ neben der Bevorzugung des gleichseitigen Dreiecks bei seinen Versuchspersonen nachweisen zu können, jedoch nur in dem Sinn, daß die bevorzugten Dreiecke sich innerhalb der einzelnen Serien um das Dreieck $h:b = 1:2$ als Zentrum gruppierten. Meine eigenen Versuche ergaben, daß die **absolute** Größe der Basis nicht ohne Einfluß ist: bei kleiner Basis wird oft eine größere Höhe verlangt. Die individuellen Verschiedenheiten sind wiederum sehr groß.

An solche noch relativ einfache experimentelle Untersuchungen schließen sich immer kompliziertere an. So können wir z. B., ähnlich wie dies Sander[2] getan hat, ein mit der längeren Seite senkrecht gestelltes Rechteck mit Dreiecken, Halbkreisen, Halbellipsen verbinden, die über seiner oberen kurzen Seite angebracht und in mannigfaltigster Weise variiert werden.[3] Dann ordnen wir weiter diese Rechtecke in Reihen zu 2, 3, 4 und mehr und achten u. a. darauf, ob der ästhetische Eindruck modifiziert wird, wenn in der Mitte der Reihe ein unpaares Rechteck dargeboten wird, und wenn die Größe der Rechtecke innerhalb der Reihe verschieden gewählt wird. Auch haben wir zu untersuchen, wie Rechtecke, Kreise, Ellipsen ihre Gefühlsbetonung ändern, wenn sie innerhalb einer größeren Rechteckfläche liegen. Sie erkennen, daß wir uns mit solchen Untersuchungen bereits den wirklichen Kunstwerken, speziell den Fenstern, Portalen, Nischen, Giebeln, Dächern der Architekturwerke annähern.

Noch größere Bedeutung bekommen alle diese Untersuchungen, wenn wir nunmehr — im Sinn unserer **subexperimentellen** Methode, der Fechnerschen „Verwendungsmethode“ (vgl. S. 110) — nachprüfen, ob die im alltäglichen Leben bevorzugten Gebrauchsgegenstände, soweit ihre Form nicht durch Nützlichkeitsmomente bestimmt wird, und ob die anerkannten Kunstwerke aller Zeiten ähnliche Gesetzmäßigkeiten erkennen lassen. Bezüglich der ersteren hat schon Fechner zahlreiche Messungen angestellt. Als Rechtecke zog er z. B. Visitenkarten, Wunschkarten, Briefbogen usf. in Betracht. Er glaubte aus der Gesamtheit seiner Messungen schließen zu können, daß der

1) Legowski, Arch. f. d. ges. Psychol. 1908, Bd. 12, S. 236; Segal ebenda 1906, Bd. 7, S. 53 (89).

2) Wundts Psychol. Stud. 1914, Bd. 9, S. 1; Legowski, l. c. S. 241 Ser. F.

3) Herr Hage ist seit langer Zeit mit solchen Untersuchungen in meinem Laboratorium beschäftigt.



Mittelwert sich dem goldenen Schnitt nähert. Nicht so eindeutig waren die Messungen an Schmuckkreuzen, Grabkreuzen und Kruzifixen. Die Kruzifixe in ihrer ursprünglichen Form wichen am weitesten vom Verhältnis des goldenen Schnitts gegen das Verhältnis 1:2 hin ab; die Schmuckkreuze, bei denen der ästhetische Faktor am unvermischtesten zur Geltung kommt, näherten sich ihm in auffälliger Weise; die Grabkreuze nahmen eine mittlere Stellung ein.

Messungen an Kunstwerken wurden schon von Joh. Heinr. Wolff[1] vor ca. 90 Jahren vorgenommen. Er glaubte eine Bevorzugung des Verhältnisses 1:1 nachweisen zu können. Nach F. G. Roeber[2] soll ein für die Konstruktion des regulären Siebenecks verwendetes gleichschenkliges Dreieck in der ägyptischen Kunst eine besondere Rolle spielen. Systematischer waren die Messungen Zeisings[3], die ich Ihnen vorhin bereits anführte. Er glaubte allenthalben, z. B. am Parthenon, an den Propyläen und vor allem an den schönsten gotischen Kirchen, am Freiburger Münster, am Kölner Dom usf., den goldenen Schnitt wiederzufinden. Fechners Nachprüfung fiel nicht bestätigend aus. Großes Gewicht hat H. Wölfflin[4] auf das Vorherrschen des goldenen Schnitts in der italienischen Renaissance gelegt. Er weist darauf hin, daß schon Leon Battista Alberti, schaffender Künstler und Kunsttheoretiker, in seinem Werk „De re aedificatoria"[5] das Wesen der architektonischen Schönheit in die Harmonie der Proportionen der Teile zum Ganzen verlegt, und meint, daß Raffael und Bramante diesen Gedanken verwirklicht haben.[6] Die „Travée rhythmique" soll ganz speziell durch den goldenen Schnitt repräsentiert sein.

Zu wesentlich anderen Ergebnissen ist G. Dehio[7] auf Grund von Messungen an gotischen Kathedralen — Chartres, Reims, Amiens,

1) Beiträge zur Ästhetik der Baukunst usf., Leipzig-Darmstadt 1834, namentlich S. 10. S. auch K. M. Heigelin, Lehrbuch der höheren Baukunst, Leipzig 1828; Friedr. Thiersch, Allgem. Ästhetik in ak. Lehrvorträgen, Berlin 1846, § 35, S. 371; D. R. Hay, Proportion or the geometric principles of beauty analysed, London 1853; E. E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'archit. franç., Paris 1864, Bd. 7, S. 532.

2) Elementar-Beiträge zur Bestimmung der Naturgesetze usf., Dresden 1834, namentlich S. 16 (auch Leipzig 1861?).

3) L. c. 1854, S. 267ff. und 390ff.

4) Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, Diss. München 1886, S. 26 (keine genauen Messungen); Renaissance und Barock, 3. Aufl., München 1908, S. 49 und 83.

5) Die erste Ausgabe erschien in Florenz i. J. 1485.

6) Die Linienkonstruktionen, die Wölfflin in seinem 2. Werk (S. 48, Fig. 7) für die Cancelleria (daß Bramante sie geschaffen hat, ist nicht unbestritten) gibt, sind nicht frei von Willkür.

7) Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen, Stuttgart 1894 (z. B. Fig. 3 Reims).



Beauvais und Köln — gelangt. Bezeichnet man die halbe lichte Weite des Mittelschiffs mit w und konstruiert mit w als Seite ein gleichseitiges Dreieck, dessen Höhe p heißen möge, so ist z. B. an der Kathedrale von Reims die Gesamthöhe bis zum Scheitel des Gurtbogens „haarscharf" $= 7p$. Die gleiche Proportion 1 : 7 wiederholt sich in den Seitenschiffen. Die Proportion von Höhe und Breite wechselt allerdings von Kirche zu Kirche, aber stets ergibt sie sich als das „Multiplikationsprodukt aus einer ständigen Verhältniseinheit" ($4p$, $5p$, $8p$ usf.). Mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts soll diese „Triangulation" sowohl in Frankreich wie in Deutschland verschwinden.

Man wird mit allen solchen Schlüssen aus den verschiedensten Gründen sehr vorsichtig sein müssen. Vor allem bleibt für die Messung immer ein ziemlich weiter Spielraum, je nachdem man mehr oder weniger willkürlich die Gesimse, Friese u. dgl. in die Messung einbezieht oder nicht. Ferner bedarf die wiederholt erwähnte Überschätzung der Vertikalen einer sorgfältigen Berücksichtigung. Desgleichen ist zu bedenken, daß uns z. B. die einzelnen Stockwerke eines Gebäudes unter einem sehr verschiedenen Winkel erscheinen: das obere Stockwerk erscheint bei gleicher objektiver Höhe gegenüber dem unteren verkürzt, und der Grad dieser Verkürzung hängt wiederum von der Entfernung des Beschauers vom Gebäude ab.[1] Es existiert noch keine Untersuchung an ausgedehntem Material,

1) Eine Vorstellung von der Bedeutung dieser Verkürzung kann man sich auf Grund folgender Überlegung machen. Es sei ein Gebäude gegeben, dessen beide Stockwerke gleich hoch sind (Höhe jedes einzelnen $= a$), und der Beschauer befinde sich in der Entfernung b vom Fußpunkt des Gebäudes. Die Verbindungslinie des Beschauers mit dem oberen Rand des ersten Stockwerks heiße c, diejenige mit dem oberen Rand des zweiten d, der Gesichtswinkel, unter dem das erste Stockwerk erscheint, also der Winkel zwischen b und c, heiße x, derjenige, unter dem das zweite Stockwerk erscheint, also der Winkel zwischen c und d, heiße λ. Dann läßt sich leicht zeigen, daß in Anbetracht der Inhaltsgleichheit der beiden Dreiecke $\frac{bc}{2}\sin x = \frac{cd}{2}\sin\lambda$, also $\frac{\sin\lambda}{\sin x} = \frac{b}{d} = \frac{b}{\sqrt{b^2+4a^2}}$. Wenn beispielsweise $b = 2a$ ist, so würden die sin der beiden Gesichtswinkel sich ungefähr wie 2 : 3 verhalten. Ein noch korrekteres Maß für die scheinbare Größe würde $\sin\frac{\lambda}{2} : \sin\frac{x}{2}$ sein. Umgekehrt kann man auch denjenigen Abstand b feststellen, von dem aus das Gebäude am wohlgefälligsten wirkt, und daraus das wohlgefälligste Gesichtswinkelverhältnis berechnen. Ich halte diesen zweiten Weg sogar für richtiger. — Handelt es sich nicht um ein Gebäude, sondern um eine Statue (Höhe s) auf einem Postament (Höhe p), so kommt außer der Wohlgefälligkeit des Gesichtswinkelverhältnisses auch die Größe des Gesichtswinkels von s in Betracht; diese ist maximal bei einer Entfernung $= p\sqrt{1+\frac{s}{p}}$ (auf tang. berechnet).

welche das verwickelte Zusammenwirken aller dieser Faktoren ausreichend in Betracht zieht. Photographien sind durchaus nicht etwa dazu angetan, die eben an letzter Stelle genannte Fehlerquelle ganz auszuschalten; denn es bleibt sehr zweifelhaft, ob die bei der Aufnahme verwertete Platte unter demselben Winkel gegen das Gebäude aufgestellt war wie die Augen des Beschauers. Auch ist nicht gleichgültig, ob die Betrachtung bei ruhendem oder bei bewegtem Auge stattfindet, und im ersteren Fall, ob der Fixationspunkt hoch oder tief liegt. In vielen Fällen ist endlich auch die Farbe und Gliederung der Flächen nicht ohne Einfluß. Wir wissen z. B. aus der experimentellen Psychologie, daß eine ausgefüllte Linie im allgemeinen länger erscheint als eine unausgefüllte objektiv gleich lange Linie. Auch erinnere ich Sie an den Müller-Lyerschen Versuch[1] wie überhaupt an die Tatsache, daß Assoziationen im weitesten Sinn, z. B. auf Grund von Relationen zu Nachbarteilen, nicht nur unser Urteil über Längen, sondern auch den Empfindungstatbestand fortwährend modifizieren. Dabei sehe ich noch ganz davon ab, daß es nicht zulässig ist, die Flächenauffassung einfach als eine Summe von Linienauffassungen zu behandeln, und daß durch stereometrische bzw. perspektivische Momente auch die Tiefendimension in einer schwer exakt zu bemessenden Weise Einfluß gewinnt.

Sie erkennen aus allen diesen Erwägungen, daß die subexperimentelle Untersuchung der Ästhetik räumlicher Formen selbst in den scheinbar einfachen Fällen viel verwickelter ist, als Zeising, Fechner und viele andere glaubten. Sicher festzustehen scheint mir zurzeit nur eines: daß Wiederholungen annähernd gleicher einfacher Proportionen in den Hauptgliedern und Teilgliedern bei ästhetisch wirksamen Kunstwerken, vor allem der Architektur, auffällig oft zu finden sind und namentlich in gewissen Kunstperioden eine dominierende Rolle gespielt haben. Wahrscheinlich, aber nicht sicher ist es, daß zu diesen einfachen Proportionen auch der goldene Schnitt gehört, und daß er zuweilen sogar vor anderen bevorzugt worden ist.

Die Wohlgefälligkeit einfacher mathematischer Verhältnisse 1:2 usf. ist nach dem, was wir auf dem Gebiet der Musikästhetik kennen gelernt haben, ohne weiteres verständlich. Wir dürfen nur nicht glauben, mit diesem Nachweis eines analogen Verhaltens auf beiden Kunstgebieten bereits das philosophisch-ästhetische Problem gelöst zu haben. Die Frage bleibt nach wie vor bestehen, wie diese ästhetische Wirkung einfacher mathematischer Verhältnisse zu erklären ist (vgl. S. 148). Haben wir sie aufzufassen etwa wie die Tatsache, daß in den Formeln der Physik relativ niedrige ganz-

1) Leitf. d. phys. Psychol., 11. Aufl., S. 221, Fig. 50. S. ebenda auch Fig. 49.

zahlige Exponenten die größte Rolle spielen? Läßt sich — wie in der Physik eine geometrisch-mechanische[1] — so hier eine psychologische Erklärung, z. B. durch Erleichterung der Komplexion, geben? Das sind alles Fragen, die später noch eine eingehende Erörterung verlangen.

Wir wollen übrigens auch nicht außer acht lassen, daß die Übereinstimmung mit der Musik keine vollständige ist. Die Wohlgefälligkeit einer Quinte ist an einen sehr engen Spielraum gebunden, jede stärkere Abweichung wird mißfällig. Die einfachen Verhältnisse der Raumgliederung gestatten sehr erhebliche Variationen, ohne daß der ästhetische Eindruck wesentlich leidet; höchstens das Verhältnis 1:1 macht hiervon eine Ausnahme (vgl. S. 189).

Jetzt interessiert uns nur noch die Frage, wie etwa die spezielle Wirkung des goldenen Schnitts — vorausgesetzt, daß sie überhaupt vorhanden ist — auch als die Wirkung eines einfachen Verhältnisses zu betrachten ist. Tatsächlich ist die Verhältniszahl des goldenen Schnitts nämlich durchaus nicht schlechthin einfach, sondern sogar irrational, und manche theoretische Ästhetiker haben gerade auf diese Irrationalität ein größeres Gewicht gelegt. Meines Ermessens ist letztere ganz bedeutungslos, da unsere Auffassung räumlicher Verhältnisse viel zu ungenau ist, als daß die weiteren Dezimalstellen etwa von der zweiten ab irgendwelchen Einfluß haben könnten. Man wird vielmehr zu der Annahme gedrängt, daß die ungefähre Wiederkehr desselben Verhältnisses zwischen der kleineren und der größeren Teilstrecke wie zwischen der letzteren und der ganzen Strecke den wirksamen ästhetischen Faktor darstellt. Man könnte geradezu auch hier das Moment der Rekurrenz wiederfinden wollen. Eine etwas andere Erklärung hat Külpe[2] versucht. Er meint, daß die Wohlgefälligkeit des goldenen Schnitts unmittelbar mit dem Weberschen Gesetz zusammenhängt. Letzteres besagt, daß Unterschiede zwischen zwei Reizen uns gleich erscheinen, wenn die beiden Reize objektiv in gleichem Verhältnis stehen. Bei der Teilung im goldenen Schnitt würde uns also der Unterschied zwischen der größeren und der kleineren Teilstrecke und der Unterschied zwischen der größeren Teilstrecke und der ganzen Strecke gleich erscheinen, und die Wohlgefälligkeit des goldenen Schnitts würde nichts anderes sein als die Wohlgefälligkeit scheinbar gleicher

1) Denken Sie beispielsweise an die Abnahme der Massenattraktion umgekehrt proportional dem Quadrat der Entfernung! Indem wir uns vorstellen, daß die Kraftwirkung sich auf einer Kugeloberfläche ausbreitet, machen wir uns die quadratische Potenz verständlich.

2) Grundriß der Psychologie, Leipzig 1893, S. 260; Bericht über d. 2. Kongreß f. exper. Psychol. i. J. 1906, Leipzig 1907, S. 30.

Unterschiede. Es würde sich gewissermaßen um „eine Symmetrie höherer Ordnung" handeln. In letzter Linie würde also offenbar wiederum die Rekurrenz entscheidend sein.

Man wird allerdings doch auch zu überlegen haben, ob nicht bewußte oder latente assoziative Faktoren oft bei der Wohlgefälligkeit des goldenen Schnitts mitbeteiligt sind. Insbesondere könnte man sich denken, daß die Gewöhnung an das Bild der menschlichen Gestalt, bei der sich die Schulterbreite und die gesamte Länge etwa wie $1:3\frac{1}{2}$ verhalten, zu einer Bevorzugung länger gestreckter Rechtecke geführt habe, daß also die durchschnittliche Bevorzugung des Seitenverhältnisses 3:5 bzw. 5:8 — d. h. des goldenen Schnitts — nur darauf beruhe, daß das Rechteck mit dem einfachen Seitenverhältnis 2:3 gewissermaßen der menschlichen Gestalt ein wenig angeglichen wurde.[1] Befriedigend ist diese Erklärung nicht; denn man muß doch fragen, warum nicht das einfache Verhältnis 1:2, also $o:u = 50\%$ den Ausgangspunkt der ästhetischen Bewertung bildet und unter dem Einfluß der Assoziation der menschlichen Gestalt noch etwas länger gestreckt wird, so daß wir etwa Prozentzahlen von 45% oder dergl. — statt 62% — bekämen. Auch Assoziationen mit den Dimensionsverhältnissen des menschlichen Kopfes oder des menschlichen Rumpfes scheinen mir keine ausreichende Erklärung zu liefern. Eher könnte man versuchen, Assoziationen aus der Mechanik heranzuziehen, zumal manche Selbstbeobachtungen der Versuchspersonen direkt in diese Richtung weisen. Insbesondere bei der Teilung vertikaler Linien liegt der Gedanke nahe, die Linien als massive Körper, z. B. Stäbe zu denken. Wird die obere Teilstrecke zu groß, so erscheint die untere zu stark belastet, oder es stellt sich geradezu die Befürchtung ein, die obere Teilstrecke „verliere das Gleichgewicht". So würde sich auch die bisher nicht genügend beachtete merkwürdige Tatsache erklären, daß dasselbe mathematische Teilungsverhältnis, z. B. auch dasjenige des goldenen Schnitts, sehr viel weniger wohlgefällig ist, wenn die untere Teilstrecke die kürzere ist.[2] Andrerseits reichen jedenfalls auch solche mechanische Assoziationen bei weitem nicht zu einer vollständigen Erklärung der ästhetischen Gefühlsbetonungen in unseren Fällen aus. Wären nur diese dynamischen Momente maßgebend, so müßte man das Maximum der Wohlgefälligkeit bei einem möglichst kleinen o erwarten, was allen Erfahrungen widerspricht. Es spielt eben doch die „Proportionalität" eine wesentliche Rolle.

---

1) Vgl. Th. Ziehen, Arch. f. Pädagog., Teil II, 1913, Bd. 2, S. 1.

2) Auch die merkwürdige überwiegende Bevorzugung liegender Ellipsen vor stehenden, von stehenden Rechtecken vor liegenden, von Kreuzen mit längerem vertikalen Balken vor solchen mit längerem horizontalen Balken gehört hierher.

Zusammenfassend können wir wohl sagen, daß die ästhetische Gefühlsbetonung bei vertikalen Gliederungen und bei dem Verhältnis von Höhe und Breite wahrscheinlich einerseits von der Einfachheit der mathematischen Verhältnisse, sei es der direkten wie 1:1, 1:2, 2:3, sei es der indirekten im Sinn des goldenen Schnitts[1], und andrerseits von allerhand wechselnden Assoziationen abhängt. Nur so wird es uns verständlich, daß die Schwankungsbreite der ästhetischen Bevorzugung so außerordentlich groß ist.

Wesentlich abweichend gestaltet sich die Bewertung horizontaler Gliederungen. Im Mittelpunkt des Interesses steht hier die bilaterale Symmetrie.[2] Daß diese besonders stark positiv betont ist, unterliegt keinem Zweifel. Schon sehr früh macht sich ihr Einfluß sowohl bei dem Primitiven wie bei dem Kind in Zeichnungen, in der Putzkunst, bei Spiel und Tanz bemerklich. Zur Rekurrenz steht sie in einer bestimmten Beziehung. Es handelt sich um eine einmalige Rekurrenz oder „Duplikation", die sich im extremsten Fall auf alle Teile des ästhetischen Objekts erstreckt, und die in bestimmter Weise zu einer „Medianebene", also mit Bezug auf rechts und links orientiert ist. Die bilaterale Symmetrie ist geradezu der wichtigste Spezialfall der „orientierten Rekurrenzen". Daß ihre ästhetische Wohlgefälligkeit in irgendeiner Beziehung zu der Symmetrie der meisten tierischen Organismen und insbesondere der menschlichen Gestalt steht, ist selbstverständlich. Mit dieser Feststellung ist aber das ästhetische Problem nicht gelöst. Wir müssen fragen, wie es kommt, daß diese uns vom Anblick der Tiere und Menschen her gewohnte Eigentümlichkeit der Gestaltung positiv betont ist; kann man doch durchaus nicht etwa behaupten, daß alles, was uns gewohnt ist, ästhetisch positiv wirksam ist. Wir haben also nach anderen Gründen zu suchen. Da liegt es nun am nächsten, außer dem Moment der Gewöhnung oder Vertrautheit — des Fidentials, wie wir früher sagten (S. 139) — oder der Erfüllung der Erwartung, wie wir auch sagen können, die Rekurrenz als solche und die mit ihr zusammenhängende Komplexibilität heranzuziehen. Die zweiäugige Betrachtungsweise kann dabei ganz außer acht bleiben, da die ästhetische Bevorzugung der Symmetrie etwa in demselben Grade auch bei der einäugigen Betrachtung vorhanden ist. Ebensowenig haben wir Veranlassung, etwa den symmetrischen Bau des Einzelauges heranzuziehen; denn das Einzelauge ist nicht bilateral-symmetrisch, sondern mit gewissen Abweichungen radiär-symmetrisch gebaut und

1) Das Verhältnis 5:8 wird erst dadurch „einfach", daß es im Verhältnis der größeren Teilstrecke zur ganzen Strecke wiederkehrt.

2) Im folgenden spreche ich oft kurz von Symmetrie; gemeint ist immer die bilaterale oder zygomorphe. Die radiäre wird uns erst später beschäftigen.



würde also wohl eventuell die Bevorzugung einer radiären Symmetrie, nicht aber diejenige der jetzt in Rede stehenden bilateralen Symmetrie erklären können. Wesentlich ist vielmehr nur, daß wir ein Gleichheitsverhältnis wahrnehmen und dank demselben das Ganze leicht zu einer Einheit zusammenfassen. Physiologisch kann man den Tatbestand auch dahin formulieren, daß die gleichartige Erregung der rechten und der linken Sehsphäre der Großhirnrinde assoziative Verknüpfungen und Anknüpfungen erleichtert und widerstreitende Assoziationen nicht aufkommen läßt. Daneben ist sicher auch die Einzigartigkeit der Symmetrie, ihre „Insignität“[1], nicht ohne Bedeutung: wir haben es wiederum (vgl. S. 140) bei dem ästhetisch Wirksamen mit einem sog. „ausgezeichneten“ Fall im Sinn der Mathematik und Physik zu tun.

Übrigens lehrt bekanntlich sowohl die Kunstgeschichte wie das Experiment, daß Symmetrie für positive ästhetische Wirkungen keineswegs unentbehrlich ist. Eine Kunst, deren Produkte sämtlich absolut symmetrisch wären, würde uns unerträglich werden. Wie die menschliche Gestalt in Haltung und Bewegung allenthalben ihre Symmetrie verliert, so erwarten wir auch von den Gestalten des Künstlers, daß sie unter dem Einfluß der Situation die Symmetrie preisgeben. Die Statue tritt in Gegensatz zum Ornament. Die fast absolut symmetrischen Götter- und Königsstatuen des alten Ägyptens sind, zumal bei ihrer gewaltigen absoluten Größe, noch wohl imstande, positive ästhetische Gefühle einer über alle Veränderung erhabenen Göttlichkeit oder Majestät zu wecken. Sobald aber solche Assoziationen wegfallen, namentlich also bei der Darstellung gewöhnlicher Sterblicher, macht die Symmetrie den Eindruck des Leblosen. Ich erinnere Sie an viele Statuen der archaischen Periode der antiken Kunst. Selbst die Götterstatuen werden schon sehr früh in die natürliche Asymmetrie der Haltung und Bewegung einbezogen. Nur bei Büsten der Götter erhält sich die Symmetrie der reinen Frontalansicht sehr lange. Höchstens Haupthaar und Bart zeigen leichte halbseitige Verschiedenheiten. Es ist wohl kein Zufall, daß gerade bei Zeus, Asklepios, Hera, Demeter die Symmetrie besonders oft auch noch in jüngeren Kunstphasen festgehalten wird.[2] Sie dient hier dem Ausdruck der Erhabenheit und des Ernstes. Auch die weitgehende Symmetrie am Kopf der Meduse — von der selinuntischen Metope bis zur Medusa

---

1) Ich bitte Sie immer zu unterscheiden zwischen „Individualität“ d. h. räumlich-zeitlicher Bestimmtheit, „Singularität“ d. h. Eindeutigkeit und „Insignität“ d. h. Einzigartigkeit. Vgl. Logik, Bonn 1920, S. 311 und 449.

2) Ausgezeichnete Beispiele sind die Demeter von Knidos, der Asklepios von Melos, die Hera Farnese, der Zeus von Otricoli. J. Ruskin (Modern painters, Part III, Kap. 8) betrachtet die Symmetrie als „the type of divine justice“.



Rondanini — und am geflügelten Kopf des Hypnos[1] scheint mir ästhetisch nicht bedeutungslos. Bei den Büsten der Menschen wird schon viel früher eine leichte Schiefhaltung des Kopfes bevorzugt, so z. B. bei den bekannten Hermen des Perikles, bei der sog. Anakreonherme des Konservatorenpalasts und vielen anderen.[2]

Auf Reliefs und Gemälden wird die strenge Symmetrie mit der Darstellung in Profil- oder Schrägansicht preisgegeben. Die Asymmetrie ist hier gewissermaßen auf die Empfindung beschränkt, wir ergänzen die dargestellte Gestalt in der Vorstellung zu einer symmetrischen. Es wäre in diesem Zusammenhang von größtem Interesse festzustellen, ob in der Entwicklung der Kunst zuerst das Profilbild oder zuerst das Frontalbild aufgetreten ist. Wahrscheinlicher ist die erstere Annahme. Ich erinnere Sie an die Felsenwandzeichnungen aus der paläolithischen Zeit, die ich Ihnen früher gezeigt habe. Auch in der althistorischen Zeit scheinen die Profildarstellungen zu überwiegen. Ich weise Sie hin auf die altassyrischen Reliefs, die ägyptischen Malereien, die Vasen von Melos, die Kypseloslade[3], die kretischen Erzplatten des Louvre u. a. m. Andrerseits habe ich gefunden, daß bei Kinderzeichnungen, wenn sie ganz unbeeinflußt entstehen, die Neigung zu frontaler und damit symmetrischer Darstellung vorherrscht. Ich halte aber diese Beobachtung in unserer Frage nicht für beweiskräftig, weil das Kind nicht auf Grund ästhetischer Bevorzugung zeichnet, sondern die Wirklichkeit wiedergeben will und dabei sein Wissen — daß wir zwei Augen haben usf. — verwertet.

Bei der Darstellung lebloser Gegenstände war der Verzicht auf Symmetrie ohnehin dadurch gegeben, daß die leblose Natur allenthalben selbst asymmetrisch ist, es ist aber doch bemerkenswert, daß die positive Gefühlsbetonung der Symmetrie sich sofort geltend machte, als man dazu schritt, im Sinn der Gartenkunst Landschaften künstlich herzustellen. Leider kann ich Ihnen über die Gartenanlagen des früheren Altertums nur wenig berichten. Die Viridarien der römischen Häuser scheinen überwiegend symmetrisch angelegt gewesen zu sein, doch ergibt sich aus einer Schilderung des Plinius[4], daß wahrscheinlich

---

1) Die Deutung ist umstritten. Vgl. H. Brunn, Griech. Götterideale, München 1893, S. 26 mit ausgezeichneter Tafelabbildung.

2) A. Hekler, Die Bildniskunst der Griechen und Römer, Stuttgart 1912, Tafel 4 a und b, 6 b usf.

3) Nach Furtwängler stammt sie aus dem 2. Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts, nach anderen aus dem 7. oder gar 8. Jahrhundert.

4) Plin. jun. Epist. V, 6, 16. Vgl. auch die Wandgemälde (topiaria opera) in der Villa der Livia in Prima Porta bei Rom und die Schilderung der Gärten des goldenen Hauses des Nero. Weitere Literatur finden Sie in dem Artikel von

auch natürliche, symmetriefreie Gartenanlagen bei den Landhäusern der Reichen nicht selten waren. Die Herrschaft der Symmetrie in der Gartenkunst des Zeitalters Ludwigs XIV. und ihre Beseitigung durch die sog. englischen Gartenanlagen ist Ihnen allen bekannt.

Ganz besonders deutlich ist der Kampf zwischen Asymmetrie und Symmetrie auf dem Gebiet des Kunstgewerbes. Soweit nicht radiale Symmetrie, von der wir noch zu sprechen haben, in Frage kommt, herrscht schon sehr früh bei Kannen u. dgl. Symmetrie durchaus vor. Wir können das ästhetische Argument zugunsten der Symmetrie hier auch dahin formulieren, daß für irgendwelche Abweichung von der Symmetrie jeder Grund und für die Abweichungsrichtung und Abweichungsgröße jedes bestimmende Moment fehlte. Die Symmetrie hatte, wie wir vorhin sagten, die Einzigartigkeit oder Insignität für sich. Und zäher als auf irgendeinem anderen Gebiet haben wir im Kunstgewerbe an der Symmetrie festgehalten. Nur ausnahmsweise hat man gewagt, sie aus ästhetischen Gründen preiszugeben. Manche moderne venetianische Gläser bieten Ihnen Beispiele. Ob, wie gelegentlich behauptet worden ist, speziell im japanischen Kunstgewerbe Asymmetrie häufiger vorkommt, muß ich offen lassen.

Neben der bis jetzt besprochenen bilateralen Symmetrie, welche in einer Gleichheit der gleichgelegenen rechts- und linksseitigen Glieder besteht, existiert eine andere bilaterale Symmetrie, die nur ein Gleichgewicht der ähnlichgelegenen rechten und linken Glieder verlangt. Ein Beispiel wird uns sofort Klarheit verschaffen. Es befinde sich in einer Entfernung von 10 cm rechts von der Mittellinie eine Vertikallinie von 6 cm Länge, und nun werde gefragt, in welcher Entfernung von der Mittellinie ich eine 3 cm lange Vertikallinie links von der Mittellinie anbringen muß, damit sie der rechtsseitigen Linie das „Gleichgewicht" hält und der wohlgefälligste Eindruck entsteht. Der Malerei und der Dekorationskunst ist dieses Problem schon lange geläufig. Experimentell wurde es zuerst von Pierce[1], später von Puffer[2] und Angier[3] untersucht. Statt Linien wendet man auch Quadrate, Rechtecke, Kreise an. Die Medianlinie wird entweder in irgendeiner Weise erkennbar angegeben oder von der Versuchsperson hinzugedacht. Das wichtigste Ergebnis ist, daß in der Regel eine kürzere Linie bzw. kleinere Fläche von der Medianebene weiter ent-

---

Olck „Gartenbau" in der Pauly-Wissowaschen Enzyklopädie, Bd. VII, 1, S. 768 (827) und in den Artikeln von Lafaye „hortulanus" und „hortus" in dem Daremberg-Saglioschen Lexikon, Bd. 3, 1900, S. 275.

1) Psychol. Review 1894, Bd. 1, S. 483 und 1896, Bd. 3, S. 270.

2) Harvard Psychol. Stud. 1903, Bd. 1, S. 467 (Psychol. Rev. Monogr. Suppl., Bd. 4, Nr. 1).

3) Ebenda S. 541.



fernt sein muß, um einer längeren Linie bzw. größeren Fläche das Gleichgewicht zu halten und einen wohlgefälligen Gesamteindruck hervorzubringen. Es liegt gewissermaßen ein ästhetisches Hebelgesetz vor. Das ästhetische „Moment“ kann analog dem Drehungsmoment, wenn man mit G_1 und G_2 die Größe der beiden Linien bzw. Flächen und mit A_1 und A_2 ihren Abstand von der Mittellinie bezeichnet, durch das Produkt GA ausgedrückt werden, und das Maximum der Wohlgefälligkeit wäre an die Bedingung geknüpft $G_1 A_1 = G_2 A_2$. Von irgendwelcher mathematisch genauen Gültigkeit kann selbstverständlich gar keine Rede sein. Manche meiner Versuchspersonen gaben ausdrücklich mechanische Assoziationen an (vgl. S. 195), andere wußten über keine zu berichten. Die inter- und intraindividuellen Schwankungen sind groß. Außer der Größe der Linien und Flächen und ihrem Abstand von der Mittellinie hat nach Puffer auch das Bedürfnis nach Ausfüllung des Gesamtraums und das Interesse (intrinsic interest) an dem einzelnen Objekt einen Einfluß auf die Bevorzugung einer bestimmten Anordnung. Ist ein Gegenstand aus irgendeinem Grund besonders interessant, so steigt dadurch sein assoziatives und damit auch sein ästhetisches Moment, und daher wird er näher an die Mittellinie herangerückt.[1] Durch Perspektive bzw. Tiefenlokalisation und Farbenunterschiede werden neue Komplikationen bedingt. Zwischen rechts und links ergibt sich kein sicherer Unterschied.

Subexperimentelle Untersuchungen an Gemälden stehen mit diesen Ergebnissen gut in Einklang. In der Regel ist die Medianlinie hier nur virtuell gegeben, sie muß von der Phantasie des Beschauers gezogen werden. Sehr oft deckt sie sich auch nicht mit der mathematischen Halbierungslinie der Bildfläche, sondern sie wird durch die Lage der Hauptfigur des Bildes gegeben. So ist sie auf der Madonna in der Felsgrotte von Lionardo etwas nach links verschoben. Besonders wirksam ist unser jetzt in Rede stehendes ästhetisches Prinzip in manchen Bildern von Andrea del Sarto, von Perugino — z. B. der Vision des heiligen Bernhard in S. Spirito u. a. m. Vollständig werden Sie es bei keinem großen Maler vermissen. Allerdings tritt es nicht selten neben anderen Momenten, die wir später als ebenso wichtig kennen lernen werden, zurück.

Verbindet sich die manifeste Symmetrie mit dem Prinzip der seitlichen Abrückung der kleineren Figuren, so ergibt sich ein pyramidenförmiger Gesamtaufbau. Die Kreuzigung Peruginos in S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz gibt hierfür ein ausgezeichnetes Bei-

1) L. c. S. 499. Über den Einfluß der Farbe vgl. Gordon, Psychol. Review 1912, Bd. 19, S. 352.



spiel. Wir werden jedoch später der pyramidalen Anordnung nochmals in anderem Zusammenhang begegnen.

Die bilaterale Symmetrie ist nicht notwendig nach einer vertikalen Medianlinie orientiert. Man kann sich auch eine symmetrische Anordnung mit Bezug auf eine schräge Linie denken. In der Tat begegnen wir in der Spätrenaissance und im Barock zuweilen eigentümlichen „diagonalen" Anordnungsprinzipien.[1]

Von der bilateralen Symmetrie, der zuerst besprochenen manifesten und der zuletzt besprochenen latenten, unterscheiden wir die radiäre Symmetrie, die man mit einem aus der Botanik entlehnten Ausdruck auch als aktinomorphe bezeichnen kann. Sie besteht darin, daß Symmetrie nicht mit Bezug auf eine bestimmte Linie oder Ebene, z. B. die Medianlinie oder Medianebene, sondern mit Bezug auf einen Zentralpunkt besteht. Legt man irgendeine Linie — einen „Durchmesser" — durch den Zentralpunkt, so sind die Teile, die auf dem Durchmesser in gleichem Abstand vom Zentralpunkt liegen, im Fall der radiären Symmetrie gleich. Während bei der bilateralen Symmetrie nur eine „Symmetrieebene" existiert, existieren für die radiäre wenigstens zwei, meistens aber viel mehr. Kreise, Sterne, reguläre Polygone können als Paradigmata dienen. Unzählige Blütenformen der Natur und vereinzelte Tierformen, z. B. Seesterne, gehören hierher, vor allem aber sind die meisten Kristalle in unserem Sinn radiär-symmetrisch.

Experimentell ist die radiäre Symmetrie noch wenig untersucht worden. Im ganzen ist sie noch wirksamer als die bilaterale. Ihre Wirkung ist ganz analog derjenigen der letzteren zu erklären (S. 196). Die Rekurrenz tritt hier vervielfacht in Kraft. Die Komplexibilität erreicht ihr Maximum. Der Zentralpunkt bekommt die Bedeutung eines Einheitspunktes. Soweit die Malerei und die Plastik die Wirklichkeit darstellen, können sie die radiäre Symmetrie nur selten verwenden, da die horizontal-vertikale Orientierung der meisten Naturobjekte im Wege steht. Anders in der Ornamentik und in der Architektur. Alle Rosettenanordnungen der ersteren gehören beispielsweise hierher. Jede Säule ist ein radiär-symmetrisches Gebilde. Durch Anordnung der Säulen in einem Kreis oder in einem Quadrat usf. wird gleichsam eine Reduplikation oder Potenzierung der radiären Symmetriewirkung erzielt. Der Gegensatz zwischen Längsbau und Rundbau in der Kirchenbaukunst gründet sich in erster Linie auf den Gegensatz zwischen bilateraler und radiärer Symmetrie, aber der Längsbau verzichtet keineswegs vollständig auf letztere: in

1) Vgl. J. Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio, Straßburg 1898.



der Vierung und in den Kuppeln zieht er sie in reichstem Maß zu Hilfe. Daß auch elliptische Bauanlagen wie das Kolosseum radiärsymmetrisch sind, bedarf keiner besonderen Erwähnung.

Der Gefühlseindruck der radiären Symmetrie kommt begreiflicherweise nur in der Innenansicht zur vollen Geltung. Er weicht bei dieser in ganz charakteristischer Weise von demjenigen der bilateralen Symmetrie ab. Im Längsschiff einer Kirche werde ich gewissermaßen vorwärts gegen die Vierung und gegen die Apsis hingezogen; in der Apsis ergibt sich oft sogar ein bedrohliches Moment für den ästhetischen Genuß, indem der Zug nach vorwärts nur schwer einen befriedigenden Abschluß findet. In einem Rundbau fällt die Tendenz zur Horizontalbewegung fort; wir bleiben auf unserem Standpunkt oder fühlen uns senkrecht nach oben gezogen. Wir begreifen daher sehr wohl, daß auch aus diesem Grunde die flachgedeckten Basiliken allmählich verdrängt wurden, und daß man auch bei Längsanlagen Vierung und Kuppel hinzufügte.

Auch latente radiäre Symmetrien — im Sinn unserer Hebelsymmetrie — lassen sich hier und da nachweisen. Um sie kennen zu lernen, empfehle ich Ihnen namentlich die Kuppelgemälde von Correggio.

Sowohl die bilaterale wie die radiäre Symmetrie tritt in zwei Hauptformen auf. Entweder beschränkt sich nämlich die Symmetrie darauf, daß die einzelnen Gebilde — Figuren usf. — in gleichem Abstand von einer Symmetrielinie oder von einem Zentralpunkt angeordnet sind, oder sie erstreckt sich auch darauf, daß die äquidistanten Gebilde gleich oder ähnlich sind. Erstere kann als freie Symmetrie, letztere als katoptrische oder Spiegelsymmetrie bezeichnet werden.

Weitere Komplikationen ergeben sich dadurch, daß zuweilen mehrere Symmetrieachsen oder mehrere Zentralpunkte gegeben sind. Auch gekrümmte Symmetrieachsen sind nicht selten. So läßt sich manches Gemälde in ein kompliziertes System von „Achsen“ und „Zentren“ zerlegen.[1] Man hat sich nur bei solchen Analysen im höchsten Maß vor willkürlichen, spielerischen Schematisierungen zu hüten.

Man hat zuweilen, namentlich in der Münsterbergschen Schule[2], der Pierce, Puffer und Angier angehören, versucht, alle die besproche-

---

1) Vgl. z. B. H. Brunn, Komposition der Wandgemälde Raffaels im Vatikan, Kl. Schriften, Bd. 3, Leipzig-Berlin 1906; E. Everth, Monatsschr. f. Kunstwiss. 1912, Bd. 5, S. 224. Siehe auch die weiter unten zitierte Arbeit von Prandtl.

2) Ähnlich bereits Grant Allen, Physiological Aesthetics, London und New York 1877. Vgl. auch G. Santayana, The sense of beauty, New York 1896 (Ref.); Seyfert, Wundts Philos. Stud. 1898, Bd. 14, S. 550 und 1903, Bd. 18, S. 189 (214). Letzterer berücksichtigt auch den Einfluß der Farbe.

nen Symmetriewirkungen auf Augenbewegungen zurückzuführen. Kinästhetische Empfindungen sollten den Symmetriegefühlen zugrunde liegen. Dieser Versuch ist gescheitert. Die Experimentaluntersuchungen Strattons[1] haben gezeigt, daß die Augenbewegungen, die wir bei der Betrachtung symmetrischer Figuren ausführen, so unregelmäßig sind, daß die Symmetrie in ihnen gar nicht zur Geltung kommt, also auch nicht imstande ist, die Wohlgefälligkeit kinästhetisch zu verursachen.

Ein weiterer Empfindungsfaktor, der bei der ästhetischen Auffassung der Form beteiligt ist, ist die Periodizität und der Rhythmus der Gliederung, namentlich, aber durchaus nicht ausschließlich der horizontalen. Wir wollen ganz allgemein unter Rhythmus, um auf jedem Sinnesgebiet und sogar auf dem Gebiet des Denkens diesen Terminus und Begriff verwenden zu können, jede sich in gleicher oder ähnlicher Weise wiederholende Verteilung irgendwelcher Vorgänge, objektiver oder subjektiver, in Zeit oder Raum verstehen. Es ist also, wie wir dies eben auch für die Symmetrie feststellten, keineswegs erforderlich, daß die gleichartig verteilten Vorgänge auch unter sich gleich oder ähnlich sind, wenn auch zugegeben werden muß, daß eine absolute Ungleichheit — etwa rhythmischer Wechsel von optischen und akustischen Eindrücken — praktisch nur äußerst selten bei rhythmischen Gebilden verwirklicht ist.[2] Wir unterscheiden daher auch den Rhythmus oder den rhythmischen Charakter streng sowohl von der Rekurrenz (vgl. S. 47 und 139), bei der schlechthin eine Wiederholung von Gleichem oder Ähnlichem ohne gleichartige zeitliche oder räumliche Verteilung vorliegt, wie von der Periodizität, für die eine Wiederholung von Gleichem oder Ähnlichem in gleichartiger zeitlicher oder räumlicher Verteilung charakteristisch ist (vgl. S. 139). Die Periodizität ist also ein Spezialfall des Rhythmus wie auch ein Spezialfall der Rekurrenz. Um jede terminologische Verwechslung auszuschließen, werde ich bloße Rekurrenz, poikilophoren Rhythmus und isophoren Rhythmus unterscheiden; der letzte entspricht der Periodizität unserer Definition.[3]

Auf optischem Gebiet begegnen wir allen drei Faktoren. Die bloße Rekurrenz ist allerdings wohl nur auf den niedersten Stufen der bildenden Kunst verbreitet (vgl. S. 41). Schon sehr früh wird

---

1) Psychol. Review 1906, Bd. 13, S. 82 (94); Wundts Philos. Stud. 1902, Bd. 20, S. 336.

2) Der Gefühlseindruck ist übrigens in solchen Fällen nicht uninteressant. In der Natur bieten Gewitter, in der Technik Feuerwerke zuweilen Gelegenheit zu solchen Beobachtungen.

3) „Isophor" heißt: gleiches tragend, gleiches enthaltend, „poikilophor": mannigfaltiges tragend bzw. enthaltend.

sie zum Rhythmus und zwar zum isophoren gesteigert, wie wir dies schon bei der Besprechung der neolithischen Kunst feststellen konnten. Sie ist seitdem in der Ornamentik und in der Architektur ein beherrschender Faktor geblieben. Jeder Fries, jede Fensterreihe, jede Säulenordnung gibt Ihnen eindeutige Beispiele. Durch Verbindung mit der bilateralen Symmetrie wird der ästhetische Eindruck oft noch merklich erhöht.[1] Je nachdem die Medianebene irgendwie, z. B. durch ein medianes Fenster in der Front eines Palastes, markiert wird oder nicht, kann der ästhetische Eindruck noch weiter modifiziert werden. Andere bedeutsame Variationen entstehen dadurch, daß der sich wiederholende Komplex bald nur aus einem, bald aus zwei oder mehr Gliedern besteht. Der erstere Fall ist z. B. sehr eindrucksvoll in der Cancelleria und im Palazzo Pitti verwirklicht; der letztere Fall entwickelt sich in einer ganz bestimmten Stufenleiter[2]: zuerst wird nur das einzelne Fenster in Teilglieder zerlegt, so z. B. in den meisten großen Florentiner Palästen wie Riccardi, Strozzi, Rucellai usf. (Fig. 22), dann werden die einzelnen Fenster alternierend etwas variiert, wie z. B. im Palazzo Farnese (Fig. 23) nur in der Fensterbedachung, und schließlich kommt es zu einem Alternieren wesentlich verschiedener Glieder[3] wie im Palazzo Bevilacqua in Verona (Fig. 24). Sehr bemerkenswert ist aber, daß selbst bis in die neueste Zeit die einzelne Periode, d. h. ganz analog dem Sprachgebrauch der Physik, der periodisch sich in gleicher oder ähnlicher Weise wiederholende Gliederkomplex nur sehr selten mehr als zwei Glieder umfaßt. Man hat den Eindruck, daß eine Periode von mehr als zwei Gliedern unserer Synthese zuviel zumutet. Selbst bei Ornamenten sind drei- und mehrgliedrige Perioden nicht häufig. Auch wird Ihnen selbst schon aufgefallen sein, wie äußerst selten in der horizontalen Anordnung Säulen verschiedener Form in alternierender Reihenfolge verwendet werden. Ich möchte allerdings glauben, daß in dieser Richtung eine künftige Weiterentwicklung des ästhetischen Geschmacks nicht ausgeschlossen ist. Wir haben zu bedenken, daß uns Architekturwerke im Vergleich zu musikalischen Werken in relativ sehr kleiner Zahl und selten dargeboten werden und daher die Gelegenheit zur Übung und Weiterentwicklung der optischen Synthese sehr viel geringer ist.

„Poikilophorer Rhythmus" ohne Periodizität im Sinn der oben gegebenen Definition, der in der Musik eine so überragende Be-

1) Eine Verbindung mit radiärer Symmetrie zeigen beispielsweise viele Turmzinnen (Bracciano, Castello Odescalchi!).

2) Systematisch, nicht historisch!

3) Strenggenommen ist ein Alternieren schon im ersten der angeführten Fälle vorhanden, insofern Fenster und Wand wechseln.



Fig. 22. Pal. Rucellai in Florenz (nach D. Joseph).

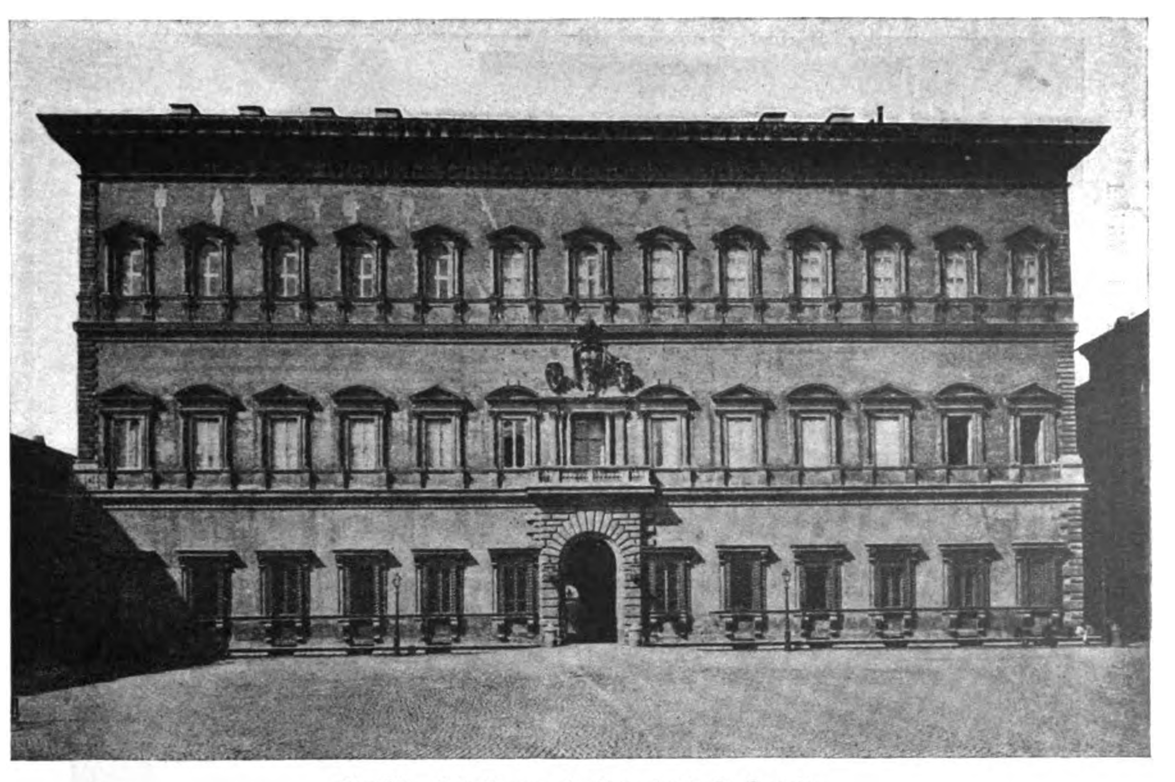


Fig. 23. Pal. Farnese in Rom (nach D. Joseph).

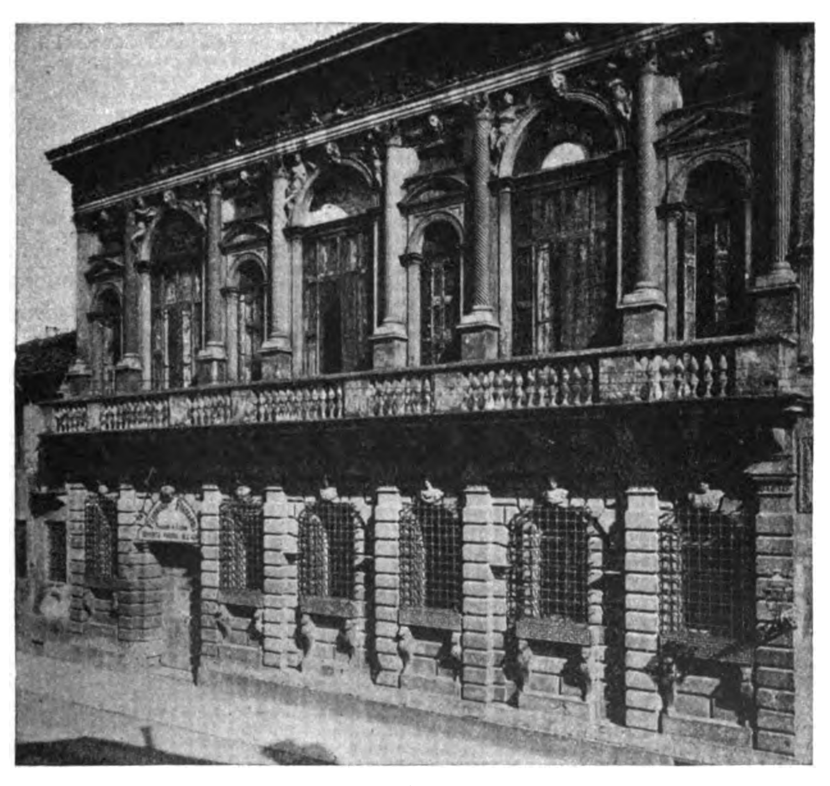


Fig. 24. Pal. Bevilacqua in Verona (nach D. Joseph).

deutung hat[1], ist auf optischem Gebiet in der **horizontalen** Gliederung der Architekturwerke seltener vertreten. Offenbar drängt uns in der letzteren die Neigung zur bilateralen Symmetrie, die ja als der einfachste Fall der Periodizität aufgefaßt werden kann, den periodischen Charakter fast zwangsweise auf. Viel öfter begegnet uns ein poikilophorer Rhythmus in der **Vertikal**gliederung. Die oberen Stockwerke wiederholen die unteren gelegentlich in gleichen räumlichen Maßen, weichen aber, abgesehen von der räumlichen Gesamtanordnung, in vielen Beziehungen von den unteren ab. Relativ unbedeutend ist diese Abweichung, wenn lediglich die Säulenordnung variiert wird wie im Marcellustheater und im Colosseum. Viel erheblicher wird sie bei unzähligen Kirchenfassaden der verschiedensten Kunstepochen. In jeder Kunstgeschichte finden Sie allenthalben Beispiele.

Ganz besonders möchte ich Ihre Aufmerksamkeit noch auf den eigentümlichen Gegensatz hinlenken, der zwischen isophorem und poikilophorem Rhythmus einerseits und dem Prinzip der einfachen mathematischen Verhältnisse, wie wir es vorher besprochen haben, andrerseits besteht. Nur das mathematische Verhältnis 1 : 1 — Kreis, Quadrat, Halbierung — entspricht zugleich einem elementaren Rhythmus. Ellipse, Rechteck, Linienteilung im Verhältnis von 1 : 2, 2 : 3, 5 : 8[2] usf. (vgl. S. 187) sind einzeln als solche arhythmisch; erst, wenn sie sich wiederholen, kommt ein Rhythmus zustande. In der horizontalen Gliederung überwiegt im ganzen das rhythmische Prinzip etwas: dieselben Abstände kehren nicht nur links und rechts wieder, sondern auch auf jeder Hälfte besteht eine Neigung, nach gleichen Abständen zu gliedern. Bei Kirchen wirkt allerdings die Existenz von Seitenschiffen, die niedriger als das Hauptschiff sind, dieser Tendenz oft entgegen. Anders bei der Vertikalgliederung. Hier siegt in der Regel das Prinzip der einfachen mathematischen Verhältnisse — das Prinzip der Proportionalität, wie wir auch sagen können — im Kampf gegen den Rhythmus.[3] Nur relativ selten erfolgt die Höhengliederung nach objektiv oder subjektiv gleichen Abschnitten, vielmehr herrschen die vorhin besprochenen proportionalen Gliederungen 1 : 2, 2 : 3, 5 : 8 usf. vor. Auch die merkwürdigsten Verbindungen von Proportionalität und Rhythmus kommen vor. Eine wahre Fundgrube ist für den empfänglichen Beschauer in dieser Beziehung die

1) Bei gleicher zeitlicher Einteilung bringt jeder neue Takt in der Regel andere Noten.

2) Bei diesem Verhältnis, das ja dem goldenen Schnitt entspricht, könnte man allerdings von einem „inneren Rhythmus" sprechen.

3) Ich bitte Sie nur immer zu beachten, daß wir dem populären Sprachgebrauch, der auch die Proportionalität, selbst wenn keinerlei Wiederholung vorliegt, zum Rhythmus rechnet, **nicht** folgen.



Fassade des Doms zu Ferrara, namentlich im Vergleich mit dem ästhetischen Erlebnis vor dem Dom zu Pisa, bei dem der Rhythmus viel stärker hervortritt (Fig. 25 und 26).

Die experimentelle Untersuchung im engeren Sinn hat sich noch wenig mit den optischen Rhythmen beschäftigt. Ich sagte Ihnen aber vorhin bereits (S. 190), daß gar nichts im Wege steht, auch solche Probleme rein experimentell zu untersuchen, und daß in der Tat hierhergehörige Arbeiten schon veröffentlicht worden sind. Ich weise Sie ganz besonders auf die Studie von Rowland[1] hin, die wenigstens für die Versuchsanordnung schon sichere Grundlagen geschaffen hat. Leider hat sie bis jetzt wenig Nachfolge gefunden. Eine weitere methodologisch beachtenswerte subexperimentelle Arbeit verdanken wir Prandtl.[2]

Als letzten ästhetischen Empfindungsfaktor nenne ich Ihnen auf dem räumlich-optischen Gebiet die Stetigkeit. Kleine sprungweise Veränderungen des Krümmungsmaßes einer Kurve sind meistens negativ gefühlsbetont, während plötzliche starke Veränderungen — namentlich die sog. „Spitzen" der analytischen Geometrie und Differentialrechnung[3] — sich relativ leicht, zumal bei symmetrischer Anordnung, mit positiven Gefühlstönen verbinden. Sehr beachtenswert ist auch die Wohlgefälligkeit von Kurven, die einen sog. „Wendepunkt" enthalten. Die meisten S-förmigen Kurven, u. a. auch die Hogarthschen Wellenlinien gehören hierher. Es scheint, daß hier der stetige Übergang aus einer beispielsweise nach unten konkaven in eine nach unten konvexe Krümmung von Bedeutung ist. Keinesfalls dürfen wir schlechthin die mathematische Gesetzmäßigkeit als unerläßliche und zureichende Bedingung für ästhetische Wohlgefälligkeit ansehen. Die Gleichung der Parabel und Hyperbel ist ebenso einfach wie diejenige der Ellipse, und doch steht die ästhetische Gefühlsbetonung der beiden ersten weit hinter derjenigen der letzten zurück.[4] Es würde auch verfehlt sein, wenn man dies etwa ausschließlich auf die Unabgeschlossenheit der Parabel und Hyperbel zurückführen wollte; denn ein Unterschied in der Gefühlsbetonung bleibt auch bestehen, wenn wir die Parabel bzw. einen Hyperbelast mit einer Halbellipse oder einem Halbkreis vergleichen. Andrerseits sind manche Kurven von viel komplizierterer Formel, wie z. B. das sog. Folium Cartesii mit der Formel: $x^3 + y^3 - 3axy = 0$, die Lemniskate mit der Formel: $(x^2 + y^2)^2 = a^2(x^2 - y^2)$, die in der

1) Harvard Psychological Studies 1906, Bd. 2, S. 193.

2) Fortschr. d. Psychol. 1914, Bd. 2, S. 255.

3) Vgl. z. B. Kiepert, Differentialrechnung, 10. Aufl. 1905, § 61, 89, 160.

4) Es ist dabei vorausgesetzt, daß die wohlgefälligste Parabel bzw. Hyperbel mit der wohlgefälligsten Ellipse verglichen wird.

Fig. 25. Der Dom zu Ferrara (nach D. Joseph).



Fig. 26. Der Dom zu sa Pi(nach D. Joseph).

Ornamentik viel verwertete Astroide ($x = a\cos^3 t$, $y = a\sin^3 t$) u. a. m. sehr stark positiv betont. Ästhetisch sehr interessant ist auch eine Vergleichung des Eindrucks der Sinuslinien, Zykloiden und Epizykloiden[1] einschließlich der etwa herzförmig verlaufenden Kardioide. Hier liegt noch ein weites Untersuchungsfeld offen. Vorläufig können wir nur sagen, daß die ausgesprochenen ästhetischen Bevorzugungen mancher Kurven sich noch nicht ausreichend aus Stetigkeit und aus mathematischer Gesetzmäßigkeit erklären lassen.

Leider muß ich diese Vorlesung mit einem solchen Eingeständnis unserer Unkenntnis schließen. Die vorausgegangenen Erörterungen werden Sie aber wohl überzeugt haben, daß das Zusammenwirken der experimentellen und der subexperimentellen Untersuchungsmethoden gerade auf dem Gebiet der optischen Formen sehr fruchtbar ist, und wir werden in der Tat aus diesen Ergebnissen später für den Aufbau unserer allgemeinen ästhetischen Theorie vieles verwenden können.

---

1) Die Astroide ist ein Spezialfall der sog. Hypozykloiden.

7. Vorlesung.

Ästhetik der Empfindungen. 3. Der Empfindungsfaktor in der Dichtkunst.

In der vorletzten Vorlesung haben wir die Ästhetik der Ton- und Klangempfindungen besprochen. Wenn ich heute dem Empfindungsfaktor in der Dichtkunst eine besondere Vorlesung widme, so könnten Sie mich fragen, weshalb wir die Dichtkunst, die doch schließlich im wesentlichen gleichfalls akustische Kunst ist, trotzdem auch in der Lehre von den Empfindungsfaktoren von der Musik trennen. Gegenüber diesem Bedenken bitte ich Sie zu erwägen, daß die akustischen Empfindungselemente in beiden Künsten wesentlich verschieden sind. Die Sprache setzt sich aus Klängen — den Vokalen — und Geräuschen — den Konsonanten — zusammen. Die Musik beschränkt sich auf Töne und Klänge. Die einfachen mathematischen Eigenschaften, welche für die Reize der Musik charakteristisch sind, spielen in den Worten eine ganz untergeordnete Rolle. Nur in der rhythmischen Komponente ist eine weitgehende Übereinstimmung zwischen beiden Künsten unverkennbar. Wir haben also wohl das Recht, schon im Empfindungsgebiet der Dichtkunst eine besondere Stellung zuzuweisen. Es steht dies auch durchaus im Einklang damit, daß wir bei unserer ersten Einteilung der Künste eine besondere Klasse der „Wortkunst“ aufgestellt haben.

Auch auf diesem schwierigen Gebiet gehen wir von dem einfachsten Problem aus und fragen, welche Gefühlsbetonung den einzelnen Vokalen und Konsonanten und ihren elementaren Verbindungen zu Silben zukommt. Die Beziehung auf Vorstellungen schalten wir auch hier, soweit irgend möglich, einstweilen noch aus, da wir zurzeit noch mit der Ästhetik des Empfindungsfaktors beschäftigt sind. Ich selbst habe einfache Versuche in der Weise angestellt, daß ich sehr vielen Versuchspersonen jeden Alters und beiderlei Geschlechts und aus den verschiedensten Gesellschaftsklassen unter möglichst gleichen Bedingungen kurze und lange Vokale wie **ā**, **ă**, **ē**, **ĕ** usf. und Verbindungen von solchen mit e i n e m Konsonanten, also z. B. **bā**, **āb**, **bă**, **ăb** usf. vorsprach und die Gefühlsbetonung angeben ließ. Jede

Nüancierung der Betonung wurde vermieden. Die Instruktion lautet, Vorstellungsanknüpfungen, soweit möglich, zu vermeiden. Nach jedem Versuch hat die Versuchsperson anzugeben, ob ihr dies wirklich gelungen ist. Als ein rohes Maß der Gefühlsbetonung kann die Prozentzahl der Versuchspersonen gelten, für die der einzelne Versuchsvokal bzw. die einzelne Versuchssilbe[1] deutlich positiv betont war. Zweckmäßiger verwendet man die Methode der absoluten Prädikate. Ich will Ihnen hier nur beispielsweise mitteilen, daß sich bei Studenten und Studentinnen folgende Reihenfolge für die positive Gefühlsbetonung ergeben hat: **ōn**, **ō**, **lā**, **dā**, **ā**, **ū**, **eu**, **sā**, **ei**, **hā**, **āl**, **ăl**, **mā**, **bā**, **ār**. Für **ōn** ist die positive Betonung am häufigsten bzw. am stärksten, bei den folgenden nimmt sie langsam etwas ab. Ich übergehe dann eine Reihe von Versuchssilben, die schwach positiv oder indifferent oder schwach negativ betont sind, und teile Ihnen nur noch die am stärksten unlustbetonten Endglieder der ganzen Reihe mit: **ră**, **āsch**, **ză**, **hă**, **ās**, **ŭ**, **ă**, **ăk**, **āch**, **ăz**, **īn**, **chă**, **āk**, **āz**, **ĕ**. Bei **ĕ** ist die negative Gefühlsbetonung am häufigsten bzw. am stärksten. **ĭ**, **ŏ** und **ü** habe ich bei meinen bisherigen Versuchen leider nur ausnahmsweise geprüft. Ihre Stellung bleibt also zweifelhaft.

Ich halte nun diese Zahlen keineswegs sämtlich für sicher. Namentlich kommt in Betracht, daß die Zahl der Versuche nicht für alle Silben gleich groß ist, da ich nicht immer die ganze Reihe bis zum Schluß durchführen konnte.[2] Jedenfalls steht aber fest, daß die langen Vokale durchweg mehr zu positiven, die kurzen mehr zu negativen oder neutralen Gefühlsbetonungen neigen. Besonders deutlich ist dies für die isolierten, d. h. konsonantenfreien Vokale. An der Spitze steht **ō** und **ā**, bei **ē** überwiegt noch die positive Betonung, bei **ī** halten sich positive und negative etwa das Gleichgewicht. Hinzukommende Konsonanten können ausnahmsweise, wie die Skala zeigt, auch für lange Vokale eine negative Betonung bedingen. Sehr selten wird ein kurzer Vokal durch einen zugefügten Konsonanten positiv betont, so z. B. **ăl**, in schwächerem Maß **ŏn**, **ăn**, **lă**. Unter den Konsonanten scheint **n**, obwohl **ōn** an der Spitze steht, relativ indifferent; denn die Rangzahl[3] für **ōn** ist nur sehr wenig größer als für **ō**. **l** und **d** neigen sehr deutlich zu positiver Betonung, für **b** und **m** ist ein positiv wirkender Einfluß zweifelhaft, da **mā** und **bā** erheblich unter dem isolierten **ā** stehen. Bei **r** schwanken die Ergebnisse sehr je nach der Aussprache. Besonders

1) Im folgenden verstehe ich unter „Versuchssilben" stets auch die isolierten Versuchsvokale mit.

2) Ausdrücklich sei bemerkt, daß die Ergebnisse sich nicht etwa aus einem negativen Zeitfehler (S. 113) od. dgl. erklären.

3) Die Berechnungsmethode teile ich an anderer Stelle mit.

stark negativ wirken **ch**, **z**, **k**, letzteres vor allem am Schluß. Im allgemeinen hat man den Eindruck, daß die Hinzufügung der meisten Konsonanten den Gefühlswert herabdrückt. Einzelne Versuche mit der Hinzufügung von *zwei* Konsonanten haben noch keine sicheren Resultate ergeben. Ich erwähne nur beispielsweise, daß **glā** und **blā** relativ hoch stehen, aber nicht so hoch wie das isolierte **ā**, und daß **ptā** fast ebenso tief steht wie **ĕ**.

Meine Versuche an Kindern und älteren Erwachsenen sind noch nicht abgeschlossen. Die Hauptregeln, die ich Ihnen eben genannt habe, scheinen überall zu gelten. Ein Unterschied zwischen den beiden Geschlechtern ließ sich bis jetzt nicht sicher nachweisen. Die Beschäftigung mit Literatur und fremden Sprachen ist sicher nicht einflußlos, doch scheint sie mehr auf die Nüancierung der Gefühlsbetonung (vgl. S. 213) einzuwirken und nur ausnahmsweise unsere Hauptregel zu beeinflussen. Dagegen scheint es, daß Angehörige anderer Völker sehr erhebliche Abweichungen zeigen.[1] Die ungünstigen Verhältnisse der letzten neun Jahre haben mir nicht gestattet, in dieser Richtung irgendwie ausreichendes experimentelles Material zu sammeln.

Die *Erklärung* aller dieser *euphonetischen* Gefühlsbetonungen ist nicht leicht. In vielen Fällen sind, wie auch die Protokolle über die Selbstbeobachtungen bestätigen, Assoziationen wirksam. So erinnert z. B. **ĭ** an Lachen hi-hi und ist bei dieser Versuchsperson positiv betont, bei **pā** wird an Vater gedacht, **au** erinnert bald an wau (indifferent), bald an Maus (negativ), bald an Schmerz (indifferent oder negativ) usf.[2] Die Silbe **chā**, die überwiegend negativ betont ist, war *einmal* bei mir deutlich, wenn auch schwach positiv betont; ich stellte fest, daß gleichzeitig oder vielleicht auch unmittelbar *nach* dem Hören die Vorstellung der *Charitinnen* bei mir auftrat. Eine ausreichende Erklärung für alle positiven und negativen Gefühlsbetonungen liefern solche Assoziationen jedoch keineswegs. In sehr vielen Fällen negativer wie positiver Gefühlsbetonung fehlen bewußte Assoziationen überhaupt gänzlich, und sehr oft läßt sich auch gar nicht absehen, welche latente Assoziationen etwa bestimmend eingewirkt haben könnten. So ist es z. B. kaum möglich, für die positive Betonung von **ōn**, **ō**, **lā**, **dā** und für die negative von **ăk**, **ăch**, **ăz**, **ŭ**, **ă**, **chă**, **āk**, **āz**, **ptā** eine ausreichende assoziative Erklärung

1) Die einzige mir bekannte fremdsprachliche Untersuchung stammt von Roblee und Washburn (Amer. Journ. of Psychol. 1912, Bd. 23, S. 579). Die angenehmsten Vokale (in Verbindung mit einem Endkonsonanten) waren **a** wie in father und **e** wie in get, der mißfälligste **u** wie in mud. Die angenehmsten Endkonsonanten waren **l**, **m** und **n**, die unangenehmsten **g** und **k**.

2) Relativ selten treten Erinnerungen an Stellen aus Gedichten u. dgl. auf.

zu geben. Bei der ausgesprochen negativen Betonung von ŏ könnte man allerdings daran denken, daß die Erinnerung an verspottende Interjektionen mitgewirkt habe, aber andrerseits wäre doch auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß in diesem und in anderen Fällen die negative Gefühlsbetonung primär ist und erst sekundär zur Verwendung für negative Gefühlsäußerungen geführt hat. Dazu kommt, daß einzelne Silben trotz sehr naheliegender negativ betonter Assoziationen doch überwiegend positiv betont sind, so z. B. **au**, das in der Skala sehr bald nach **är** folgt (vgl. S. 209). Ich habe sogar nicht wenige Fälle beobachtet, in denen die Gefühlsbetonung der Versuchssilbe trotz begleitender bewußter negativer Assoziationen positiv war und umgekehrt.

Sehen wir uns daher nach anderen Faktoren um, die außer assoziativen Vorstellungsanknüpfungen wirksam sein könnten, so wird man zuerst an den Geräuschcharakter der Konsonanten zu denken haben.[1] Wir wissen, daß Geräusche zu negativer Gefühlsbetonung neigen (vgl. S. 138) und begreifen daher sehr wohl, daß die Hinzufügung von Konsonanten im allgemeinen eher ungünstig wirkt. Dabei bleibt aber unerklärt, daß einzelne Konsonanten, zumal in Verbindung mit bestimmten Vokalen, sogar einen positiven Einfluß haben, und daß überhaupt unter den Konsonanten so große Verschiedenheiten bezüglich der Gefühlswirkung bestehen. Man kann durchaus nicht sagen, daß etwa alle mißfälligeren Konsonanten ausgeprägteren Geräuschcharakter hätten und die wohlgefälligeren sich den Vokalen näherten. Nur in einzelnen Fällen scheint eine solche Erklärung nicht ganz aussichtslos. So wissen wir, daß z. B. **l** bei phonophotographischer Aufnahme Bilder liefert, die denen der Vokale ähneln. Auch ist vielleicht nicht gleichgültig, daß das besonders oft und besonders stark mißfällige **ch** wenigstens im Auslaut eine Kurve von schwebungsartigem Charakter zeigt, und daß die Zahl der Schwebungen 30—40 pro Sekunde beträgt, also in das früher (S. 149) von uns besprochene Unlustgebiet fällt. Für die meisten Konsonanten versagt aber eine solche Erklärung. Ebenso ist auch die unterschiedliche positive Betonung der Vokale vorläufig auf diesem Wege kaum

1) Ich muß Sie in diesem Zusammenhang übrigens darauf hinweisen, daß es einzelne Konsonanten gibt, für die ein periodischer Schwingungsvorgang nachgewiesen ist, für die also unsere im Anschluß an Helmholtz gegebene Definition der Geräuschreize nicht zuzutreffen scheint. Hierher gehören namentlich die sog. Dauergeräusch-Konsonanten der modernen Phonetik **s**, **sch** und **f**. Manche Forscher haben deshalb sogar die Helmholtzsche Definition fallen lassen und als charakteristisches Merkmal der Geräusche das sehr starke Zurücktreten des Grundtons, überhaupt das Fehlen einer leicht bestimmbaren Tonhöhe aufgestellt (W. Nagel in Handb. d. Physiol. d. Menschen, Bd. 4, Braunschweig 1909, S. 769).

zu erklären. Immerhin mache ich Sie darauf aufmerksam, daß **i** und **e**, die besonders leicht mißfällig wirken, durch die Beimischung hoher Partialtöne — Formanten Hermanns — charakterisiert sind.[1]

Eine andere Vermutung könnte dahin gehen, daß diejenigen Versuchssilben bevorzugt wären, die relativ selten sind. Für die stark positive Gefühlsbetonung von **dā** könnte man dies vielleicht geltend machen, aber die stark negative Gefühlsbetonung von **zā**, das noch seltener ist, zeigt, daß dieser Erklärungsversuch ganz ungenügend ist.

Ebenso scheitert auch ein Hinweis auf die ungleiche Schwierigkeit des Aussprechens der einzelnen Buchstaben. Es ist richtig, daß die Artikulation von **z** und vielleicht auch von **ch** physiologisch etwas schwieriger ist als diejenige mancher anderer Konsonanten. Aber der Hörer hat ja mit dieser Artikulation nichts zu tun. Man müßte also annehmen, daß er im Sinn der sog. inneren Sprache unhörbar mitartikuliert oder sich wenigstens Artikulationsbewegungen vorstellt, und daß hierbei sich die Schwierigkeiten der Aussprache von **z** und vielleicht auch **ch** unangenehm bemerklich machen. Wie erklärt sich dann aber die negative Betonung von **ak** und vielen anderen Silben, die relativ leicht auszusprechen sind? In diesem Zusammenhang ist auch hervorzuheben, daß diejenigen Konsonanten, die in der Lallsprache des Kindes gerade wegen ihrer relativ leichten Artikulation am frühesten auftreten und weiterhin zur Bezeichnung der vertrautesten und positivst-betonten Objekte — Mutter, Vater — verwendet werden, also in unserer Sprache namentlich **m** und **p**, ferner **t** und **n** trotz dieser Leichtigkeit der Artikulation und trotz der begleitenden positiven Assoziationen in der Skala der Euphonie (vgl. S. 209) keineswegs besonders hoch stehen. Dasselbe gilt unter den Vokalen für ein leicht nasales **ae**.

Nur für die so auffälligen Unterschiede in der Gefühlsbetonung der langen und der kurzen Vokale scheint sich mir noch eine annehmbare Erklärung in zwei Richtungen darzubieten. Es liegt nämlich nahe, die eigentümliche Unabgeschlossenheit der kurzen Vokale und die größere Unbestimmtheit ihrer Tonhöhe zur Erklärung heranzuziehen. In der Tat geben einzelne Versuchspersonen ausdrücklich an, daß bei den kurzen Vokalen noch etwas erwartet wird und daher gewissermaßen eine Enttäuschung eintritt, und ebenso ist unzweifelhaft, daß die Kürze eines Vokals nicht nur die Intonation in einer bestimmten Tonhöhe von seiten des Sprechenden, sondern auch das Erkennen der Tonhöhe von seiten des Hörenden erschwert. Die langen Vokale sind gewissermaßen musikalischer als die kurzen. Weitere

1) Auch Pippings sog. Verstärkungsgebiete können herangezogen werden. Für **o** scheint es besonders günstig zu liegen.



Untersuchungen werden auch den Unterschied in der Gefühlsbetonung offener und geschlossener Vokale spezieller berücksichtigen müssen. Überhaupt darf man nie vergessen, daß der einzelne Buchstabe noch in vielfältiger Weise phonetisch variiert.

Im Anschluß an diese Untersuchungen habe ich auch festzustellen versucht, mit welcher Häufigkeit die einzelnen Vokale und Konsonanten in den verschiedenen Sprachen verwendet werden. Die Unterschiede, welche sich bei solchen Untersuchungen ergeben haben, sind sehr auffällig. Die Häufigkeit des anlautenden[1] **p** und **k**, die Seltenheit des anlautenden **b**, **f** (φ), **g** und **r** im Griechischen, die Häufigkeit des anlautenden **d**, **r** und **s** im Spanischen gehört beispielsweise hierher. Die Erklärung liegt natürlich auf linguistischem Gebiet, für uns ist nur die ästhetische Wirkung auf unser Ohr interessant. Ein vollständiges Bild ist freilich zahlenmäßig nur sehr schwer zu gewinnen, weil die einzelnen Worte verschieden häufig gebraucht werden. Es dürfte aber wohl klar sein, daß der ästhetische Wohlklang, den wir ganz allgemein, ohne Rücksicht auf dichterische Produkte, einer Sprache wie etwa der italienischen zuschreiben, auf diesem Wege einer Erklärung zugänglich ist. Zugleich ist es selbstverständlich, daß Volk für Volk hierin verschieden fühlen wird.

Sehr viel dankbarer ist die Untersuchung poetischer Werke auf die Bevorzugung bestimmter Vokale und Konsonanten. Bevor wir aber auf diese subexperimentelle Untersuchung eingehen, lassen Sie uns noch feststellen, daß bei den soeben geschilderten Experimenten nicht nur quantitative Unterschiede des Lust- und Unlustgefühls, sondern sehr oft auch qualitative Nüancierungen der Gefühlsbetonung angegeben werden. So ist **ĕ** und **ĭ** bei manchen Versuchspersonen von einem leichten Gefühlston des Ekels, und zwar oft ohne irgendwelche bewußte Assoziationen begleitet.[2] Auch bei **chă** und **ptă** sind ähnliche negative Nüancierungen nicht selten. Im Bereich der positiven Betonungen ist z. B. **ō** zuweilen mit dem Gefühl einer erhabenen Größe verbunden. Bei **ei** kann die Gefühlsbetonung des Weichen und Schmeichelnden auftreten usf. Die Annahme, daß in allen diesen Fällen die Nüancierung nur von der Erinnerung an Worte, die denselben Vokal enthalten, abhängig ist, ist schwerlich zureichend. Auch in diesem Fall wird vielmehr zu erwägen sein,

1) Bei diesen Untersuchungen hat man bei unbetonten Vorsilben den Anfangsbuchstaben der Hauptsilbe in Betracht zu ziehen (z. B. bei „Gebot“ **b**), auch ist der Einfluß von Präpositionen usf. zu berücksichtigen.

2) Latente Assoziationen sind wahrscheinlich viel häufiger vorhanden. Hin und wieder schien mir sogar die für das ĕ charakteristische Einstellung des Bodens der Mundhöhle nicht ganz unbeteiligt bei dem Zustandekommen des negativen Gefühlstons.



ob nicht wenigstens ab und zu auch umgekehrt die Wortbildung im Anschluß an die nüancierte Gefühlsbetonung der Vokale erfolgt ist.

Die zugehörigen subexperimentellen Untersuchungen beginnen wir damit, daß wir feststellen, ob in dichterischen Kunstwerken — einerlei ob poetisch s. str. oder prosaisch — bestimmte Vokale, Konsonanten und Buchstabenverbindungen generell häufiger verwendet werden als in sprachlichen Erzeugnissen ohne jeden Kunstcharakter. Ich habe solche Zählungen beispielsweise an lyrischen und epischen Gedichten von Schiller und Goethe einerseits und an der Kritik der reinen Vernunft von Kant andrerseits vornehmen lassen. In jedem Wort wurde nur die betonte Silbe in Betracht gezogen (siehe oben S. 213, Anm. 1). Artikel und Präpositionen wurden nicht mitgezählt. Auch wurde von der Verwertung aller derjenigen Zahlen abgesehen, bei deren Zustandekommen offenbar das häufige Auftreten eines Wortes, das gerade den Gegenstand des Gedichts oder der Abhandlung bildet, beteiligt war. Bis jetzt habe ich mich von einem Unterschied in der angedeuteten Richtung nicht sicher überzeugen können. Es ist mir auch unwahrscheinlich, daß auf diesem Wege Ergebnisse zu erreichen sein werden.

Viel ergiebiger wird die Untersuchung, wenn man prüft, inwieweit bestimmte Vokale usf. zum Ausdruck bestimmter qualitativ nüancierter Gefühlstöne verwendet werden. Es unterliegt keinem Zweifel, daß schon in den ältesten Zeiten der Dichtkunst der ästhetische Empfindungsfaktor in diesem Sinn zur Geltung kam. Insbesondere wird allenthalben durch Häufung bestimmter Vokale und Konsonanten die gewünschte Gefühlswirkung erzielt; die uns längst bekannte Rekurrenz muß auch hier Hilfsdienste tun. So habe ich schon vor langer Zeit auf die Abschiedsworte des Odysseus zu Nausikaa aufmerksam gemacht:

τῷ κέν τοι καὶ κεῖθι θεῷ ὣς εὐχετοῴμην
αἰεὶ ἤματα πάντα· σὺ γάρ μ' ἐβιώσαο, κούρη.[1]

Es ist mir äußerst unwahrscheinlich, daß die wirksame Häufung der **ei**-Laute hier nur ein Zufall ist. In ähnlicher Weise treffen in den 12 Zeilen des zweiten Goetheschen Mignongedichts 10 **ei**-Laute und ein **eu**-Laut zusammen, davon 6 überdies als weiblicher Reim, also an besonders eindrucksvoller Stelle.

In dem Haraldlied Uhlands wird eine besondere ästhetische Wirkung durch die Häufung der **s**-Laute erzielt:

Was kost so sanft und küßt so süß?

1) Odyssee VIII, 467. Deutsch etwa (ohne das griechische Versmaß): „Daheim auch werde ich zu dir gleich einer Gottheit beten — in Zeit und Ewigkeit; denn dir dank' ich mein Leben." Eine einigermaßen adäquate Übersetzung ist mir nicht bekannt.



Unendlich reich an offenen und versteckten solchen nüancierten Wohlklängen sind die Dichtungen Hölderlins. Vollends ist die moderne Lyrik durch solche Wirkungen ausgezeichnet. So werden z. B. in einem Gedicht von Börries v. Münchhausen zur Weckung des Gefühls der Abendruhe die **a**-Laute gehäuft:

> Der Abend sank, des Parks Kastanien rauschten,
> Ihr Schatten schwankte dunkelnd durch den Saal.[1]

Auch der Wechsel zweier Vokale kann einen ganz bestimmten Stimmungswert haben, so etwa in den Versen Stefan Georges im Jahr der Seele **i** und **ei**:

> Mir ist als ob ein Blick im Dunkel glimme,
> So bebend wähltest du mich zum Begleite,
> Daß ich die schwere Wandrung benedeite;
> So rührte mich dein Schritt und deine Stimme.

Sehr oft ist es gar nicht möglich, das ästhetische Zusammenwirken von Vokalen und Konsonanten zu zergliedern; wir können nur die nüancierte euphonische Gesamtwirkung in unserem Erleben feststellen.[2] Es ist Ihnen allen ja auch bekannt, daß diese Freude an der Euphonie gerade in der neuesten Lyrik in Deutschland und Frankreich zuweilen zu störenden Vergewaltigungen der Sprache und zu einer Verarmung des Gedankeninhalts geführt hat. Ausgezeichnete Beispiele liefern die Gedichte von St. Mallarmé u. a.

So vollzieht sich eine sehr bemerkenswerte Annäherung dieser Lyrik an die Musik, freilich mit dem sehr wesentlichen Unterschied, daß die Musik als wortlose Kunst auf bestimmte Gedankeninhalte ganz verzichtet, während diese übertriebene euphonische Poesie uns durch die Sinnlosigkeit der Wortverbindungen oft stört. Jedenfalls wird uns verständlich, daß von diesem Standpunkt Guy de Maupassant erklärt: „les mots ont une âme“ und über die Leser und Schriftsteller spottet, die von den Worten nur eine Bedeutung verlangen, und daß Verlaine in seiner Poetik[3] fordert: „de la musique encore et toujours“. Die Beziehungen dieser Richtung zu dem Symbolismus werden wir erst später kennen lernen.

---

1) Vgl. H. Sauer, Lit. Echo 1919, Bd. 22, S. 322.

2) O. Dingeldein, Der Reim bei den Griechen und Römern, Leipzig 1892, S. 12, betont mit Recht, daß die Häufung des μ je nach dem Versrhythmus und den begleitenden Vokalen sehr verschiedene Gefühle weckt (vgl. Sappho, Fragm. 113 mit Alcaeus 18, 5). Zweifelhaft ist mir dagegen die Angabe desselben Forschers, daß Häufung des π bei den griechischen Tragikern dem Affekt pathetischer Erregung dienen soll. Es scheint mir wahrscheinlicher, daß das gehäufte π keine bestimmte Gefühlswirkung hervorbringen, sondern nur die allgemeine Gefühlswirkung eindringlicher machen soll.

3) Jadis et naguère 1885.

Nicht verwechselt werden darf die soeben besprochene qualitativ nüancierte phonetische Gefühlsbetonung mit der sog. Onomatopoiie. Bei der letzteren liegt eine unmittelbare Nachahmung von Naturlauten durch Wortklänge vor. So ahmt Homer das krachende Zerreißen der Segel im Orkan durch die Worte nach:

ἱστία δέ σφιν
τριχθά τε καὶ τετραχθὰ διέσχισεν ἲς ἀνέμοιο.[1]

Das trichtha tetrachtha ist onomatopoietisch. Ganz anders bei den vorher von uns untersuchten Beispielen. Dort ahmten die Wortklänge nicht den Vorgang als solchen nach, sondern sie hatten mit dem Vorgang nur die Gefühlsbetonung gemein. Es muß aber zugegeben werden, daß mancherlei Übergänge zwischen der qualitativ nüancierten Euphonie und der Onomatopoiie vorkommen.

Begreiflicherweise kommen alle diese Wirkungen vorzugsweise bei dem gehörten Dichtwerk zur Geltung. Noch mehr gilt dies von der ästhetischen Wirkung des Wechsels der Tonhöhe und der Klangfarbe. Hier kommt die Deklamation zu ihrem Recht. Eine ausreichende wissenschaftliche Behandlung dieses äußerst schwierigen Problems steht meines Wissens noch aus. Nur sorgfältige phonographische Aufnahmen werden auf diesem Gebiet Aufklärung schaffen können. Wir kommen hierauf alsbald zurück.

Unsere bisherige Besprechung bezog sich ausschließlich auf die ästhetische Wirksamkeit der Empfindungsqualität in der Wortkunst. Eine ebenso ausführliche Besprechung der Empfindungsintensität, die in der Wortkunst zu einem großen Teil mit dem zusammenfällt, was wir als Akzent bezeichnen, erübrigt sich, da sie eine ästhetische Bedeutung fast nur im Zusammenhang mit dem Rhythmus bekommt. Dasselbe gilt auch von der Empfindungstemporalität, d. h. der Dauer oder, wie die Metrik sagt, der „Quantität“ (vgl. S. 209) und der zeitlichen Anordnung der Wortempfindungen. Wir gehen daher jetzt unmittelbar zur Lehre von der ästhetischen Bedeutung des **Rhythmus** in der Wortkunst über.

Der Rhythmus war uns in unseren Besprechungen schon wiederholt begegnet, so namentlich bei der Musik und der bildenden Kunst, und Sie erinnern sich, daß wir die regelmäßige Wiederkehr irgendwelcher Empfindungen in gleichen oder nahezu gleichen räumlichen oder zeitlichen Intervallen oder Intervallgruppen — die „Äquidistanz“, wie wir früher einmal sagten[2] (S. 160) — als das wesentliche Merkmal des Rhythmus im allgemeinsten Sinn kennen gelernt haben.

---

1) Odyssee IX, 70. Vgl. auch Ilias III, 363.

2) Die „Äquiduranz“ fand sich nur auf primitiven Stufen des Rhythmus in der Musik.

Bezeichnen wir die Intervalle durch Striche von entsprechender Länge, so wäre der einfachste Rhythmus, der in der Wiederholung eines einzigen Intervalls besteht, symbolisch folgendermaßen zu schreiben:

$$E_1 \text{———} E_2 \text{———} E_3 \text{———} E_4 \text{———} E_5 \text{———} \cdots$$

Treten zwei verschiedene Intervalle zu einer Gruppe zusammen, so ergibt sich beispielsweise folgendes Symbol:

$$E_1 \text{———} E_2 \text{—} | E_3 \text{———} E_4 \text{—} | E_5 \text{———} E_6 \text{—} |$$

Besteht die wiederkehrende Gruppe aus drei Intervallen, so ergeben sich zahlreiche Möglichkeiten. Es genügt, daß ich Ihnen eine beispielsweise aufzeichne:

$$E_1 \text{———} E_2 \text{—} E_3 \text{—} | E_4 \text{———} E_5 \text{—} E_6 \text{—} | E_7 \text{———} E_8 \text{—} E_9 \text{—} |$$

Die Ausdehnung dieser Symbolik auf Gruppen von mehr als drei Intervallen überlasse ich Ihnen. Unseren weiteren Überlegungen legen wir das letzte Symbol als Paradigma zugrunde. Die drei Empfindungen samt den nachfolgenden Intervallen bezeichnen wir im weiteren Sinn als Takt.[1] Durch senkrechte Striche ist die Takteinteilung angedeutet. Die Intervalle des ersten Takts wiederholen sich in den folgenden Takten in derselben Weise. E_1, E_4, E_7 usf. nennen wir korrespondierende Empfindungen, ebenso E_2, E_5, E_8 usf. und E_3, E_6, E_9 usf. In analoger Weise sprechen wir von korrespondierenden Intervallen.

Bei diesem Schema ist über die zeitliche bzw. räumliche Extensität der einzelnen E's noch gar nichts festgesetzt. Wir müssen uns in diesem einfachsten Fall die E's auf akustischem Gebiet als ganz momentane Töne oder Geräusche, auf optischem als Punkte oder senkrecht zu der gegliederten Reihe gestellte lineare Einschnitte, also in beiden Fällen als ausdehnungslos und insofern als gleich denken. Tatsächlich ist dieser Fall nur sehr selten verwirklicht.[2] Die einzelnen E's haben selbst zeitliche Dauer oder räumliche Länge. Dadurch erleidet unser Schema bedeutsame Modifikationen. Am einfachsten sind diese in der Regel auf räumlichem, insbesondere optischem Gebiet, und wir wollen sie hier eben wegen dieser Einfachheit, bevor wir auf die akustischen Künste und speziell die Wortkunst eingehen, einen Augenblick noch etwas näher betrachten. Die Extensität der einzelnen optischen E's, z. B. die Breite der Fenster einer Fassade, beteiligt sich an dem Rhythmus, und zwar meistens in der Weise, daß korrespondierenden E's die gleiche

1) Der Terminus „Takt" wird in der Ästhetik in sehr verschiedenem Sinn gebraucht. Insbesondere wird in der Poetik oft der einzelne Versfuß als Takt aufgefaßt. Ich halte diesen Sprachgebrauch für unzweckmäßig. Vgl. S. 160.

2) Eine entfernte Analogie finden Sie etwa bei Alleen, Säulenstellungen u. dgl.



Längenausdehnung zukommt. Es kommt also in bezug auf die Extensität der E's dasjenige zustande, was wir früher (S. 203) als „isophoren“ Rhythmus bezeichnet haben. Kommt auch eine Gleichheit oder wenigstens sehr erhebliche sonstige Ähnlichkeit mit Bezug auf Form und Farbe hinzu[1], wie dies in der Architektur Regel ist, so erstreckt sich die Periodizität des Rhythmus nicht nur auf die Extensität, sondern auf die gesamten Eigenschaften der E's. Ein schematisches Beispiel gibt Ihnen folgende Reihe:

$E_1 \quad E_2 \quad E_3 \quad E'_1 \quad E'_2 \quad E'_3$

Die Empfindungen sind hier durch fette Linien, die Intervalle — wie früher — durch einfache Linien wiedergegeben. Nur zwei Takte sind aufgezeichnet. Jeder Takt besteht in diesem speziellen Beispiel aus drei Gliedern. Die korrespondierenden Glieder des 2. Taktes sind im Interesse der Übersichtlichkeit nicht fortlaufend neu beziffert, sondern durch Strichelung bezeichnet: E'_1 korrespondierend zu E_1 usf. Da die korrespondierenden Glieder, also z. B. E'_1 mit E_1 in der Extensität, also etwa in der Fensterbreite übereinstimmen, so ist der Rhythmus in unserem Beispiel bezüglich der Extensität isophor; ob er allgemein isophor ist, korrespondierende Glieder also auch in allen anderen Eigenschaften übereinstimmen, läßt das Symbol offen. Unter den Intervallen haben wir auf optischem Gebiet meistens nicht etwa ein völliges Fehlen jeder Empfindung — wie auf akustischem Gebiet unter den Pausen — zu verstehen, sondern den für unsere Aufmerksamkeit zurücktretenden Hintergrund, also beispielsweise die undifferenzierten Wandgebiete einer Fassade.

Nunmehr sind wir ausreichend vorbereitet, um die eigentümliche Modifikation zu verstehen, welche der Einfluß der Dauer der einzelnen E's auf dem Gebiet der akustischen Künste, der Musik und namentlich der Poesie bedingt. Es ist nämlich sehr charakteristisch und ästhetisch bedeutsam, daß hier die E's, sobald sie nicht ganz momentan sind, mit ihrer Dauer gegenüber derjenigen der Intervalle ganz dominieren. Letztere werden gewissermaßen ganz verschlungen. Wenn Sie die Melodie eines beliebigen Liedes auf den Rhythmus hin untersuchen, so spielen die Intervalle kaum eine Rolle mehr, die einzelnen Töne, d. h. eben die E's unserer Erörterung, füllen die Intervalle fast ganz aus.[2] Der Rhythmus besteht daher nicht

1) Daß diese nicht notwendig ist, zeigen Ihnen manche alte Kirchen, deren Säulenreihen im Innern aus sehr verschiedenartigen Gliedern zusammengesetzt sind.

2) Ein solches Verschlingen der Intervalle durch die E's kommt übrigens auch in den optischen Künsten gelegentlich vor. Viele fortlaufende Ornamente geben Ihnen hierfür ausgezeichnete Beispiele.

mehr im strengen Sinn unserer ursprünglichen Definition in der regelmäßigen Wiederkehr gleicher Intervalle bzw. Intervallgruppen, sondern in einer regelmäßigen Wiederkehr einer bestimmten Zeiteinteilung, die, wie wir früher sagten, gewissermaßen ideal über der ganzen Melodie schwebt. Die Empfindungsdauern müssen in diese Zeiteinteilung hineinpassen. Liegt $^4/_4$-Takt vor, so sind im einfachsten Fall vier gleichlange Töne gegeben. Diese Zeiteinteilung bleibt aber auch dann noch erhalten, wenn einer oder mehrere dieser Töne durch zwei halb so lange oder vier viertel so lange Töne — Achtel oder Sechzehntel — usf. ersetzt werden.[1] Dagegen würden fünf gleichlange Töne in den Rhythmus des $^4/_4$-Takts nicht hineinpassen. Daß dabei doch immer noch das Intervallprinzip keineswegs ganz beseitigt ist, ergibt sich z. B. aus den Fällen, in denen Staccato-Noten auftreten; hier kommt unmittelbar unser erstes Schema (S. 217) wieder zur Geltung. Damit bekommen nun auch die Pausen der Musik eine ganz andere Bedeutung als die Intervalle unserer ersten allgemeinen Betrachtung. Auch in der Musik füllen die E's oft nicht den ganzen Takt aus, sondern — vorzugsweise in der Instrumentalmusik — treten allenthalben kürzere oder längere Pausen auf. Aber für diese gilt — im Gegensatz zu unseren Intervallen — keine periodische Wiederkehr an korrespondierender Stelle, sondern auch sie haben sich lediglich der allgemeinen periodisch wiederkehrenden Zeiteinteilung einzuordnen.

Würden wir bei diesen Tatsachen stehen bleiben, so hätten wir den Rhythmus der Musik als im wesentlichen poikilophor zu bezeichnen (vgl. S. 203), da an korrespondierenden Stellen sehr verschiedene Töne — von verschiedener Dauer, verschiedener Tonhöhe und verschiedener Intensität — zu stehen kommen. Nun kommt aber als neue Tatsache hinzu, daß eine regelmäßige Wiederkehr einer gesteigerten Intensität an bestimmten korrespondierenden Stellen bei fast allen Musikwerken zu finden ist.[2] Insofern wird der Rhythmus ausgesprochen isophor. Die periodisierende Wirkung der Akzen-

1) Besonders interessant wegen der eigentümlichen ästhetischen Wirkung ist auch die Verwendung von Synkopen.

2) Die sehr primitiven Lieder der Naturweddas auf Ceylon, die noch ganz ohne Instrumentbegleitung gesungen werden und zum Teil sogar überhaupt noch der Taktgliederung entbehren, sollen doch schon hier und da solche Akzentuierungen zeigen. So teilen C. G. und Br. Z. Seligmann (The Veddas, Cambridge 1911, S. 348) folgendes Weddalied mit:

gís gis a gis | fís fis fis fis | gís gis a gis | fís fis fis fis |
$^1/_8$ $^1/_8$ | $^1/_2$ | $^1/_8$ $^1/_8$ | $^1/_2$ |

Achtelnoten sind durch unten zugefügtes $^1/_8$, halbe Noten durch $^1/_2$ gekennzeichnet, die übrigen Noten sind Viertelnoten. Der Akzent bedeutet stärkere Betonung. Die Takteinteilung ist nicht ganz sicher.

tuierung wird dadurch noch etwas gesteigert, daß im Zusammenhang mit letzterer der akzentuierte Ton oft auch etwas längere Dauer — über die von der idealen Zeiteinteilung vorgeschriebene Dauer hinaus — bekommt. Zuweilen verbindet sich damit bei dem Hörer auch eine scheinbare Veränderung — Verlängerung oder Verkürzung der Nachbarintervalle.[1]

Andrerseits muß ich Sie daran erinnern, daß auch eine von einem Rhythmus ganz unabhängige „freie" Rekurrenz in der Musik vorkommt: das Thema einer Fuge, ein Leitmotiv kann in fast ganz regellosen Intervallen wiederkehren und trotz dieses Fehlens jeder Periodizität ästhetisch äußerst wirksam sein.

In der Poesie, zu deren Besprechung wir jetzt zurückkehren können, finden wir in manchen Beziehungen verwickeltere und variablere Rhythmusverhältnisse als in der Musik. Schlagen wir nicht den historischen, sondern den systematischen Weg ein, so begegnen uns bei den absolut formlosen, sog. „prosaischen" Dichtwerken entweder gar keine ästhetischen Empfindungsfaktoren (vgl. S. 64) oder nur freie Rekurrenzen ohne Rhythmus. Ich sagte Ihnen aber schon früher, daß, je genauer wir Novellen, Romane usf. formal untersuchen, um so häufiger doch latente oder angedeutete Rhythmen neben freien Rekurrenzen gefunden werden. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte Schoppe[2] auf die Neigung Ciceros zu Satzschlüssen, sog. Klauseln, von bestimmtem Rhythmus hingewiesen, z. B. – ◡ ◡ ◡ – ◡̄ wie etwa „esse fateatur". In neuester Zeit ist diese Frage für das Altertum sehr ausführlich von Fr. Blaß[3], Karl Zander[4], A. W. de Groot[5] u. a. untersucht worden. Ganz analoge Erscheinungen begegnen uns auch in der modernen Kunstprosa. Vor allem sind die großen Unterschiede zwischen den einzelnen Dichtern bemerkenswert. In den großen Romanen von Gutzkow — in den Rittern vom Geist und im Zauberer von Rom — sind z. B. Rhythmen und freie Rekurrenzen relativ selten.[6] Umgekehrt ist Hölderlins Hyperion durchsetzt von Rhythmen. Marbe[7] hat vergleichende Unter-

1) Vgl. z. B. Wundt, Grundzüge d. physiol. Psychol., Bd. 3, Leipzig 1911, S. 50.

2) De arte critica 1597 (Amstelod. 1662, S. 95 ff.).

3) Die Rhythmen der attischen Kunstprosa, Leipzig 1901; Die Rhythmen der asianischen und römischen Kunstprosa, Leipzig 1905.

4) Evrythmia vel compositio rythmica prosae antiquae, 3 Bände, Leipzig 1910, 1913 und 1914.

5) A handbook of antique prose-rhythm, Bd. 1, Leipzig-Groningen-Haag 1919. Siehe auch Zielinski, Arch. f. d. ges. Psychol. 1906, Bd. 7, S. 125.

6) Sie fehlen keineswegs, vgl. z. B. Der Zauberer von Rom, 12. Aufl., Leipzig 1911, S. 332 ff.

7) Kongr. f. exper. Psychol. 1904, Bericht S. 95. Vgl. auch Kullmann, Zeitschr. f. Psychol. 1910, Bd. 54, S. 290 (mit weiterer Lit.).

suchungen an einem Heineschen und einem Goetheschen Prosatext angestellt und glaubt einerseits bestimmte rhythmische Verschiedenheiten und andrerseits — gegenüber französischen Texten von Chateaubriand und Zola — bestimmte gemeinsame Merkmale feststellen zu können.

Das merkwürdigste moderne Beispiel einer rhythmisierten Prosa liefert das Erstlingswerk von Carl Spitteler, Prometheus und Epimetheus aus dem Jahre 1881/82. Tatsächlich ist das ganze Werk in Jamben geschrieben und unterscheidet sich von einem Epos in Jamben formal nur dadurch, daß die jambischen Füße im allgemeinen nicht zu Versen und Strophen zusammengefaßt sind. Der einzelne Jambus ist gewissermaßen die einzige rhythmische Einheit. So heißt es z. B. von den beiden Brüdern Prometheus und Epimetheus: „Und legten einen Balken vor den Weg und sperrten mit Schloß und Riegel wohl das Tal und nahmen kein Gesetz und keine Sitte an, und war ihr einziges Gebot der eignen Seele Flüstern, wenn sie sinnend wandelten in Wald und Hain und an des Berges duft'gen blumigen Geländen.“ Auch freie Rekurrenzen finden sich in größter Zahl. Dahin gehört z. B. die immer wiederkehrende Fortführung der Erzählung mit „und“: „Und über alle dem“, — heißt es an jener Stelle weiter — „so ward besonders ihre Art und anders ihre Sprache, also daß sie sagten r, wo alle sprachen l, und daß sie rücklings sich verneigten, wo die Andern sich bekreuzigten in ihres Herzens andachtvoller staunender Verehrung. — Und ward daraus ein gegenseit'ges Mißverhältnis hin und her, und es geschah“ ... usf.

Offenbar bildet ein solches Dichtwerk den unmittelbaren Übergang zur geformten Poesie oder gehört vielmehr schon zu letzterer. Nur wegen der Kleinheit der rhythmischen Einheit bleibt das Rhythmusgefühl, wenn wir das Werk lesen oder lesen hören, auf einer primitiven Stufe stehen. Die Abgrenzung von Takten fehlt.[1] Dabei ist die ästhetische Wirkung auf viele Menschen sehr groß. Man fühlt sich in eine große einheitliche Stimmung versetzt, als ob man auf einem Boot einen großen Fluß mit gleichmäßig strömenden Wellen hinunterführe und nur am Ufer die Bilder — entsprechend den von den Worten angeregten Objektvorstellungen — wechselten. Auch das Gefühl einer unirdischen heiligen Objektivität stellt sich nicht selten ein. Unwillkürlich steigt — übrigens begünstigt durch allerhand, zum Teil etwas in das Manierierte gesteigerte Sprachungewöhnlichkeiten — die Erinnerung an manche Teile der Bibel auf.

Gehen wir nun zu denjenigen Dichtwerken über, die in einem ausgesprochenen, nach Takten gegliederten Rhythmus abgefaßt sind,

1) Aufmerksame Analyse lehrt allerdings, daß sie hier und da doch angedeutet ist.

so tun wir gut, vier Hauptformen der rhythmischen Gliederung zu unterscheiden, nämlich:

1. Gliederung auf Grund der Zahl der E's, d. h. also in diesem Fall der Silben, oder numerische Gliederung;
2. Gliederung auf Grund des Wechsels der Dauer der einzelnen E's, der sog. Längen und Kürzen, oder quantitative Gliederung;
3. Gliederung auf Grund des Wechsels der Intensität der einzelnen E's, also betonter und unbetonter Silben, oder akzentuierende Gliederung und
4. Gliederung auf Grund irgendeines Wechsels der Qualität der einzelnen E's, also z. B. der Wiederkehr bestimmter Anlaute oder ähnlich klingender Silben bzw. Worte, oder qualitative Gliederung.

Schon aus dieser Aufzählung erhellt, daß, wie in der Musik, so auch in der Poesie die Intervalle eine sekundäre Rolle spielen. Der Rhythmus beruht fast ausschließlich auf den E's selbst. Ja wir können sogar sagen, daß die Intervalle in der Poesie in noch viel höherem Maß aus der Rhythmik ausgeschaltet sind. In der Musik dürfen die Intervalle zwischen den einzelnen Noten und erst recht die Pausen nicht die schematische Zeiteinteilung des Takts stören und sind insofern am Rhythmus wesentlich beteiligt, in der Dichtkunst kann der Deklamierende die Intervalle zwischen den einzelnen Wörtern innerhalb bestimmter Grenzen sehr frei variieren, und die Pausen, die im Anschluß an Interpunktionen auftreten, werden sehr bemerkenswerterweise überhaupt nicht in das Versmaß eingerechnet. Das „agogische" Element (vgl. S. 162) bekommt dadurch in der Poesie eine ungleich größere Bedeutung als in der Musik. Die fortlaufende Begleitung durch determinierende Objektvorstellungen, die für die Poesie als Wortkunst charakteristisch ist, dürfte eine Hauptursache dieser Verschiedenheit sein.

Generell bemerke ich noch zu unserer Aufzählung, daß Übergänge und Kombinationen zwischen den einzelnen Gliederungen außerordentlich häufig sind. So ist z. B. die qualitative Gliederung fast stets mit numerischer oder akzentuierender verbunden usf. Wir sprechen daher auch besser nicht von verschiedenen „Formen", sondern von verschiedenen „Richtungen" der rhythmischen Gliederung.

Im einzelnen bemerke ich über die verschiedenen Gliederungen vom ästhetischen Standpunkt folgendes, wobei ich von der historischen Entwicklung im allgemeinen ganz absehe und nur die systematische Bedeutung für die Ästhetik ins Auge fasse.

Die numerische Gliederung ist, um die Zusammenfassung einer bestimmten Silbenzahl zu einem Takt irgendwie zu markieren,

gezwungen, ein temporales oder intensives oder qualitatives Moment aus einer der anderen Gliederungsrichtungen zu entlehnen. Im allgemeinen herrscht die qualitative Abgrenzung, und zwar durch den Reim vor. Als paradigmatisches Beispiel kann der Alexandriner gelten, bei dem 12 Silben zu einem „Takt"[1] zusammentreten. In den älteren französischen Chansons — vor 1100 — herrscht der Acht- und Zehnsilbler[2] vor. Durch eine Cäsur an bestimmter Stelle wurde schon früh eine weitere Gliederung angedeutet. Ästhetisch sehr interessant ist die Tatsache, daß ursprünglich der Reim lediglich ein Vokalreim war, etwa wie bei Lied—Tier. Seltsamerweise beschränken sich diese vokalischen Endassonanzen zuweilen auf bestimmte Vokale, so z. B. in der Chanson „Hervi von Metz" auf die Vokale **i** und **e**, die sich Strophe für Strophe ablösen, oder in „Li ver del juïse" — Die Verse vom Gericht — sogar ausschließlich auf **i**. Später bürgert sich mehr und mehr der Reim in der uns geläufigen Form ein, und damit wird die Taktabgrenzung wesentlich schärfer. Andrerseits wird letztere wieder mitunter dadurch etwas verwischt, daß nicht je zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Zeilen sich reimen, sondern der zu einer Zeile gehörige Reim sich erst bei der zweit- oder drittfolgenden Zeile einstellt. Vervielfachung, z. B. Verdreifachung der Reimzeilen wirkt wiederum im Sinn einer Verschärfung der Gliederung. Hierher gehören die Sesten — seste rime — mit dem Reimschema **ab ab cc**, die Oktaven mit dem Schema **ab ab ab cc** und die Danteschen Terzinen mit dem Grundschema **ab ab cb cd cd ed ef ef gf** usf.[3] Die eigentümlichen Reimverschlingungen in den letzteren haben zur Folge, daß unsere formale Spannung keinen Augenblick nachläßt: die Befriedigung einer Reimerwartung ist sofort mit der Erregung einer neuen Reimerwartung verbunden.

Den ästhetischen Eindruck des Alexandriners mögen Ihnen folgende Verse aus Racines Phädra in die Erinnerung zurückrufen:

„O toi qui vois la honte où je suis descendue,
Implacable Vénus, suis-je assez confondue!
Tu ne saurais plus loin pousser ta cruauté.
Ton triomphe est parfait; tous tes traits ont porté.
Cruelle, si tu veux une gloire nouvelle,
Attaque un ennemi qui te soit plus rebelle.

---

1) Vgl. S. 217, Anm. 1.

2) In Italien war auch der Neun- und Elfsilbler zeitweise sehr verbreitet.

3) Die Annahme, daß Dante auf Grund einer Zahlenmystik (Trinität) die Terzinenform für die Divina commedia wählte, scheint mir keine ausreichende Erklärung zu bieten. Der Ursprung der Terzinen ist bekanntlich strittig. H. Schuchardt leitet sie von volkstümlichen Ritornellen ab (Ritornell und Terzine, Halle 1874, S. 123 ff.), Casini (Sulle forme metriche italiane, Firenze 1884 Ref.) u. a. von den provenzalischen Sirventes.

Hippolyte te fuit; et bravant ton courroux,
Jamais à tes autels n'a fléchi les genoux;
Ton nom semble offenser ses superbes oreilles:
Déesse, venge-toi; nos causes sont pareilles."

Für die Deklamation lassen diese Zeilen allerdings noch einen weiten Spielraum, insofern wir weniger oder mehr zugleich akzentuieren und weniger oder mehr die natürlichen Wortakzente hervortreten lassen können.[1]

Uns interessiert vor allem die Frage, ob die Gleichzahligkeit der Silben uns überhaupt in irgendeiner Weise zum Bewußtsein kommt und wirklich eine ästhetische Wirkung ausübt. Man kann sich leicht durch den Versuch überzeugen, daß das Weglassen oder Hinzufügen einer oder selbst zweier Silben, wofern es den Sinn nicht stört, sehr oft übersehen wird und den ästhetischen Eindruck meistens nicht beeinträchtigt. Die Elfsilbler der Divina Commedia eignen sich zu solchen Beobachtungen besonders gut. Unsere komplexive zahlenmäßige Zusammenfassung von 11 Gliedern ist bereits zu unsicher, als daß sie eine erhebliche Rolle spielen könnte. Ich bin deshalb sehr geneigt, die Einhaltung der Zehn- und Elfzahl als eine im natürlichen ästhetischen Gefühl nicht ausreichend begründete technische Künstelei zu betrachten, gebe aber zu, daß durch sehr häufiges Hören solcher Verse schließlich eine größere numerische Unterschiedsempfindlichkeit anerzogen und dann vielleicht auch eine größere ästhetische Wirkung der regelmäßigen Wiederkehr der gleichen Silbenzahl erzielt werden kann.

Nun wird aber die ganze Sachlage wesentlich dadurch verändert, daß sich die numerische Gliederung sehr oft mit einer mehr oder weniger deutlichen akzentuierenden Gliederung verbindet. So lauten z. B. die ersten Verse der Divina Commedia folgendermaßen:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Chè la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual' era è cosa dura
Questa selva selvaggia, ed aspra e forte,
Che nel pensier rinnuova la paura![2]

Ein jambischer Rhythmus ist in den meisten Zeilen nicht zu verkennen.[3] Damit steht denn auch — bei der Elfzahl der Silben

1) Vgl. hierzu S. 228, Anm. 1. Nach Saran wurden im Jahre 1891 die folgenden Verse im Théâtre français mit der durch fetten Druck markierten Betonung gesprochen: „Je sentis que ma haine allait finir son cours" und: „Vous pouvez cependant voir la fille d'Helène." In früheren Zeiten wurde wahrscheinlich viel weniger akzentuiert, und auch jetzt scheinen die inter- und intraindividuellen Schwankungen noch sehr erheblich zu sein.

2) Bei dem Lesen sind die Elisionen zu beachten: selv' oscura usf.

3) Vgl. hierzu Gius. Fraccaroli, D'una teoria razionale di metrica italiana, Torino 1887, S. 97 und 108. Verfasser betont mit Recht, daß in dieser Beziehung

pro Zeile — das absolute Überwiegen weiblicher Reime in leicht erkennbarem Zusammenhang. Es ist nun selbstverständlich, daß durch solche akzentuierende Tendenzen die numerische Auffassung ganz wesentlich erleichtert und auch die ästhetische Wirkung verstärkt wird. Die meisten Deutschen nehmen in der Tat auch an solchen Versen, wenn jede akzentuierende Hilfsgliederung fehlt, ästhetischen Anstoß.

Die experimentelle Untersuchung der ästhetischen Wirkung der numerischen Gliederung bietet keine Schwierigkeit. Wir verwenden dazu einen sog. Zeitsinnapparat[1], mit dessen Hilfe wir der Versuchsperson in variierbaren und meßbaren Intervallen einen Ton bzw. ein Geräusch immer wieder in gleicher Weise darbieten können. Durch regelmäßige Einschiebung eines etwas längeren Intervalls nach einer bestimmten Zahl solcher Reize rufen wir eine numerische Gliederung hervor. Unter den Ergebnissen ist für unsere ästhetischen Zwecke besonders wichtig, daß die Zusammenfassung gleicher, regelmäßig aufeinanderfolgender Schalleindrücke bei einer geraden Zahl der zu einem Takt vereinigten Reize im allgemeinen richtiger ist als bei einer ungeraden. Einen besonderen Vorzug unter den geraden Zahlen sollen 4, 6, 8 und 16 haben, unter den ungeraden 3, 5 und 7. 11 und 13 Eindrücke werden sehr schwer, 17 und 18 überhaupt nicht mehr zu einer Einheit zusammengefaßt.[2] Die ästhetische Gefühlsbetonung ist noch wenig untersucht worden. Nach meinen eigenen, allerdings unvollständigen Versuchen dürfte die positive Betonung der numerischen Gliederung selbst bei häufiger Wiederholung des Takts bei den meisten Versuchspersonen 12 im allgemeinen nicht überschreiten, doch ist dabei das absolute Tempo keineswegs gleichgültig. Eine einfache Übertragung dieser Zahlen auf Verse ist selbstverständlich nicht statthaft, da im Vers die Ablenkung durch den Inhalt, die ungleiche Akzentuierung und vieles andere modifizierend wirkt.

Die quantitative Gliederung tritt uns in ihrer wirksamsten Ausbildung in den antiken Versmaßen entgegen. Die griechische

---

die italienische Metrik von der französischen wesentlich abweicht. Siehe ebenda S. 113 über Einschnitte in den Danteschen Versen.

1) Vgl. Meumann, Wundts Philos. Studien 1894, Bd. 9, S. 270 und 1896, Bd. 12, S. 143. Über einen neuerdings von Lehmann (Arch. f. d. ges. Psychol. 1921, Bd. 41, S. 277) beschriebenen Apparat — Walze, die eine schiefe Ebene herabrollt und Telephonkontakte schließt — habe ich keine Erfahrung.

2) Vgl. G. Dietze, Philos. Studien 1885, Bd. 2, S. 362. D. verwendete ein Metronom. Die Abgrenzung der einzelnen Reihe erfolgte durch Glockenschläge. Bei D.s Versuchen wurden zwei Reihen von der Versuchsperson mit Bezug auf ihre Größe verglichen (unter Vermeidung jedes Zählens). Bei ästhetischen Versuchen gibt man eine und dieselbe Reihe oft hintereinander.

Sprache „forderte, daß der Vers quantitierend war“.[1] Der Rhythmus war durch den regelmäßigen Wechsel langer und kurzer Silben bestimmt. Wie weit die langen Silben zugleich im Sinn der akzentuierenden Gliederung abweichend vom Wortakzent des natürlichen Sprechens intensiver betont, also zu Arsen gemacht wurden, ist immer noch zweifelhaft. Als wichtigster Vers der ältesten Zeit gilt ein Vierheber, dessen Kürzen bzw. Senkungen, wie es scheint, sehr frei behandelt wurden. Besonders interessant ist als Beispiel für diesen das Fragment eines erzählenden Gedichts des Archilochos aus dem 7. Jahrhundert.[2] Es scheint hiernach, daß die **Zählung** der Längen ursprünglich von größerer Bedeutung war als der regelmäßige Wechsel von Längen und Kürzen. Die quantitative Gliederung war also in der ältesten griechischen Poesie nicht nur mit der akzentuierenden, sondern auch mit der numerischen verbunden.[3] Auch für den sog. saturnischen Vers scheint eine analoge Auffassung nicht ausgeschlossen. Ebenso wird angegeben, daß im Çloka des Sanskrit, einem jambischen Vers mit acht Hebungen, Silbenmessung und Silbenzählung noch vereinigt waren.[4]

Jedenfalls ist in der weiteren Entwicklung der griechischen und römischen Verskunst die akzentuierende und namentlich die rein numerische Richtung gegenüber der quantitierenden mehr und mehr zurückgetreten. An die Stelle der einfachen Zählung bürgerte sich die Gliederung nach „Füßen“[5], die aus Längen und Kürzen zusammengesetzt sind, ein. Damit kam auch das Moment des Intervalls, das der primitiven numerischen Gliederung ferner liegt, zu stärkerer Geltung. Es scheint mir die Annahme nahezuliegen, daß außer den im Charakter der Sprache gelegenen Momenten auch ästhetische für diese Umbildung maßgebend waren. Die Möglichkeit fortschreitender, immer komplizierterer Synthesen, die uns in der ästhetischen Entwicklung schon so oft begegnet ist (vgl. z. B. S. 10), war bei der quantitativen Gliederung im höchsten Maß gegeben. Neben größter

1) U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Griech. Verskunst, Berlin 1921, S. 87.

2) Vgl. dazu Münscher, Hermes 1919, Bd. 54, S. 1 mit weiteren Beispielen. Die archilochischen Verse lauten:

„*Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, | χρῆμά τοι γελοῖον*
ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων, | τέρψεαι δ'ἀκούων.“

3) O. Schröder (Vorarbeiten zur griechischen Versgeschichte, Leipzig-Berlin 1905) behauptet, daß die griechische Verskunst auf zwei Urmaßen beruhte, einem enhoplischen, das nach Hebungen mit sehr freien Senkungen rechnete, und einem äolischen, das nur die Silben zählte und gegen Rhythmus und Quantität unempfindlich war.

4) Vgl. z. B. K. Bartsch, Der saturnische Vers und die altdeutsche Langzeile, Leipzig 1867, S. 44; Wilamowitz, l. c. S. 97.

5) Über die Vieldeutigkeit des Terminus „Fuß“ vgl. Wilamowitz, l. c. S. 103.

Regelmäßigkeit kam ihr die ausgedehnteste Spielbreite für Variationen zu.

Äußerst schwer ist die Frage zu beantworten, welche ästhetische Momente dazu führten, daß weiterhin aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der quantitierenden Verse gerade der Hexameter mit der daktylischen Einheit und der Trimeter mit der Einheit des Doppeljambus herausgegriffen wurden und die führende Rolle in der alten Poesie übernahmen. Nur in der Lyrik erhielten sich bemerkenswerterweise zahlreiche andere Versmaße noch bis zum Untergang der klassischen antiken Literatur in weiterem Umfang und größerer Zahl.

Der experimentellen Untersuchung sind auch diese Verhältnisse sehr wohl zugänglich. Um speziell die ästhetische Wirkung der quantitativen rhythmischen Gliederung zu untersuchen, hätte man — getreu unserem methodologischen Grundprinzip (vgl. S. 107) — einen und denselben Ton oder ein und dasselbe Geräusch den Versuchspersonen in wechselnder Quantität, d. h. in wechselnder Dauer und in wechselnder Reihenfolge darzubieten und festzustellen, welchen ästhetischen Einfluß rhythmische Wiederholungen gleicher Quantitätsreihen haben, und wie weit der ästhetische Eindruck dem Grade und der Qualität, d. h. der Nüancierung nach bei den verschiedenen quantitativen Reihen verschieden ist. Dabei könnte auch viel mehr, als dies die heutige Metrik tut, das stumme Intervall zwischen je zwei Reizen in Betracht gezogen werden, indem man es seiner Dauer nach variiert. Die Intensität sowohl der langen wie der kurzen Reize müßte bei solchen Versuchen zunächst absolut gleich gehalten werden, um den reinen Einfluß des Quantitätswechsels, unabhängig von jeder Akzentuierung, kennen zu lernen. Daran hätten sich dann Variationsversuche mit Bezug auf die anderen Faktoren anzuschließen.

Leider liegen verwertbare Versuche in dieser Richtung, so aussichtsvoll sie auch sind, noch kaum vor. Der gewöhnliche Zeitsinnapparat gestattet nur Variationen des Intervalls, aber keine der Dauer und der Intensität. Er muß also unserem Zweck angepaßt werden. Ich habe dahingehende Vorschläge schon vor längerer Zeit gemacht und auch den Plan eines Instruments entworfen. Die traurigen finanziellen Verhältnisse meines Instituts haben eine Verwirklichung dieser Gedanken nicht gestattet.[1] Ich kann Ihnen infolgedessen zu meinem größten Bedauern über Versuchsergebnisse auf diesem Gebiet nichts berichten.

Wir gehen daher sofort zur Besprechung der akzentuierenden Gliederung über, die insbesondere in der deutschen und englischen

1) Alle meine Bitten um Unterstützung sind so gut wie vergeblich gewesen.

Poesie zu fast absoluter Alleinherrschaft gelangt ist, während in der romanischen Poesie die numerische Gliederung noch immer den Vorrang behauptet.[1] Das Wesentliche der akzentuierenden Gliederung besteht nicht etwa darin, daß Längen und Kürzen überhaupt keine Rolle spielen, sondern nur darin, daß der in der Prosa übliche Wortakzent für die Gliederung in erster Linie maßgebend ist. Da sowohl im Deutschen wie im Englischen der Wortakzent öfter auf lange als auf kurze Silben fällt, so ist eine gewisse Bevorzugung der langen Silben vor den kurzen auch bei der akzentuierenden Gliederung vorhanden. Dazu kommt, daß, wie wir bereits wissen (vgl. S. 220), eine Neigung besteht, akzentuierte Silben bei der Deklamation zugleich etwas zu verlängern. Man darf sich also den Gegensatz der akzentuierenden und der quantitierenden Rhythmen nicht allzuscharf denken.

Andrerseits wird der Gegensatz gerade mit Bezug auf die ästhetische Wirkung dadurch verschärft, daß die Akzentuierung im Deutschen im gewöhnlichen Sprechen fast stets auf die sinngebende Stammsilbe des Worts fällt und dieses Zusammenfallen von Betonung und Bedeutungswert sich nun mit geringen Modifikationen auf die Poesie überträgt, während die Längen der antiken quantitierenden Poesie, einerlei ob sie in der Arsis oder Thesis — Hebung oder Senkung — stehen, sehr oft mit relativ gleichgültigen Flexionssilben zusammenfallen.[2] Der Rhythmus tritt damit, so möchte ich es ausdrücken, bei uns viel mehr in den Dienst der einzelnen Wortbedeutungen, während er in den antiken Dichtungen ein Gebilde ist, das über dem Gesamtsinn der Dichtung schwebt.

Früher glaubten Literaturhistoriker und Ästhetiker mit der Unterscheidung betonter und unbetonter Silben, Arsen und Thesen auszukommen. Jetzt unterscheiden wir schon seit längerer Zeit viel mehr Betonungsstufen. So bezeichnet man einen sehr starken Akzent, der einer sehr ausgesprochenen Arsis entspricht, als Ictus. S. Behn[3]

---

1) Vgl. hierzu Fr. Saran, Der Rhythmus des französischen Verses, Halle 1904, namentlich S. 187 ff. Saran weist nach, daß die tatsächliche Deklamation des Alexandriners im Drama auf den Pariser Bühnen einen „alternierenden" Rhythmus zugrunde legt, der nur infolge einer naturalistisch-literarischen Strömung häufig nach dem Prosaakzent hin gestört ist. Die Zahl der Hebungen im einzelnen Alexandriner schwankt bei der Deklamation des Schauspielers zwischen 4 und 6. Demgegenüber haben L. Quicherat (Traité de versification française, Paris 1850), E. O. Lubarsch (Französische Verslehre, Berlin 1879; Über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse 1888) u. a. auch für das Französische die akzentuierende Theorie vertreten. Siehe auch Eugène Landry, La théorie du rythme et le rythme du français déclamé, Thèse de Paris 1911, namentlich S. 189 ff. (accent emphatique und accents expressifs).

2) Vgl. J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, Straßburg 1893, S. 28.

3) Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz, Straßburg 1912, S. 8; Rhythmus und Ausdruck in deutscher Kunstsprache, Bonn 1921, S. 48; andrer-

unterscheidet fünf Betonungsstufen: hochbetont, unterhochbetont, mitbetont, überunbetont und unbetont und verwertet als entsprechende Zeichen ⏍́, ⏍̂, ⏍̀, ⏑́, ⏑. Ich selbst halte jede Aufstellung bestimmter Stufen für sehr mißlich. Die zuletzt angeführte Fünfteilung scheint mir schon deshalb nicht annehmbar, weil sie den Hauptgegensatz: betont und unbetont nicht ausreichend zum Ausdruck bringt. An diesem Dualismus ist nicht zu rütteln. Die „mitbetonten“ Silben sind für unser rhythmisches Gefühl betont und nicht unbetont oder neutral zwischen beiden stehend. In den Versen:

> „Und an dem Ufer steh' ich lange Tage
> Das Land der Griechen mit der Seele suchend“

ist „an“ und „mit“ sicher viel schwächer zu betonen als „Land“ und die erste Silbe von „Ufer“ oder von „Griechen“, aber für den Rhythmus gehören doch beide zu den betonten Silben, und eine Schauspielerin, die gänzlich auf ihre Betonung verzichten würde, würde die rhythmisch-ästhetische Wirkung zu kurz kommen lassen. Richtig bleibt also nur der Satz, daß innerhalb der Hebungen einerseits und der Senkungen andrerseits zahlreiche und zwar stetige, durch Ziffern oder Zeichen nur sehr unvollkommen darstellbare Abstufungen bestehen, Abstufungen, die selbstverständlich immer ganz relativ sind, d. h. nur für das jeweilige allgemeine Intensitätsniveau des Verses bzw. der Strophe gelten und mit den interessanten Schwankungen dieses Niveaus ihren absoluten Wert fortwährend ändern. Es läßt sich auch leicht angeben, wovon diese Abstufungen hauptsächlich abhängig sind: nämlich erstens von dem S i n n w e r t i m S a t z[1], den das zugehörige Wort hat, und zweitens von der Quantität der Silbe. Das erste Moment tritt am deutlichsten bei der Steigerung der Arsen hervor. In dem Vers:

> „Soll ich zum Welken | gebrochen sein?“

hat die erste Silbe von Welken einen besonders starken Sinnwert im Satz, und daher wird sie stärker betont als die übrigen betonten Silben. Die Poesie ahmt hier im wesentlichen das Verfahren des gewöhnlichen prosaischen Sprechens nach. Das zweite Moment kommt namentlich bei der Steigerung der Thesen zur Geltung, indem Silben, die von Natur oder durch Position lang sind, nicht so unbetont[2] bleiben wie kurze Silben. So ist in einem anderen Vers desselben Gedichts:

> „Wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön“

---

seits Fr. Saran, Deutsche Verslehre im Handbuch des deutschen Unterrichts III, 3, München 1907.

1) Dieses Moment ist zuerst von Klopstock hervorgehoben worden (Metr. Abhandl. Bd. 3, Leipzig 1830; Sämtl. Werke ed. Göschen, Bd. 10).

2) „Unbetont“ bedeutet immer nur „sehr schwach betont“.

ist — in dieser Form gleichfalls nicht, da der Zuhörende ja an diesen Schwierigkeiten nicht beteiligt ist. Immerhin kann man im Sinn des letzten Arguments mit einigem Recht sagen, daß der Zuhörer in der Regel unhörbar mitartikuliert und insofern doch die Schwierigkeiten mitempfinden könnte (vgl. S. 212).

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Aufeinanderstoßen zweier Hebungen ohne eingeschobene Senkung.

Sehr verschieden sind die Urteile der Versuchspersonen bezüglich der aufsteigenden und der absteigenden, d. h. der mit einer Senkung und der mit einer Hebung beginnenden Versmaße.[1] Die einfache Fragestellung, ob diese oder jene besser gefallen, erweist sich begreiflicherweise als ganz ungenügend. In dieser Richtung ergeben sich höchstens bedeutungslose Zufallsmajoritäten. Nur die Bevorzugung des daktylischen vor dem anapästischen Rhythmus scheint mir etwas konstanter zu sein. Mehr Ergebnisse erhält man, wenn man die Frage stellt, ob diese oder jene mehr zur Erregung besonderer Stimmungen hinneigen. Eine nicht kleine Majorität pflegt den absteigenden Versmaßen größeren Ernst oder selbst Traurigkeit zuzuschreiben. Sehr oft lassen sich assoziativ angeknüpfte Erinnerungen als Ursache nachweisen.

Durch Übergang zur subexperimentellen Untersuchung können wir diese Frage weiter verfolgen. Ich bin zu diesem Zweck so vorgegangen, daß ich z. B. ein in Jamben geschriebenes Gedicht in Trochäen umdichtete und dann beide vorlas. Die Versuchsperson hat erstens anzugeben, ob das Rhythmusgefühl für die jambische oder für die trochäische Form stärker positiv ist, und zweitens, ob dem speziellen Inhalt des Gedichts diese oder jene als angemessener gefühlt wird. Um Ihnen selbst einen Einblick zu gewähren, lese ich Ihnen das folgende Gedicht — Gomorra von Janitschek — in doppelter Form vor:

„Das Feuer schleicht in den Gassen
Mit leisem Raubtiertritt,
Die schönen Töchter, die blassen,
Vernehmen nicht seinen Schritt.
Sie ruhn auf weichen Fellen,
Vom Tanze müd und Gelag,
Die jungen Brüste schwellen
Entgegen dem morgigen Tag.
Sie träumen von dunklen Freuden,
Von heimlicher Harfen Klang,
Von königlichem Vergeuden
Und lachendem Überschwang.

---

1) Die letzte Silbe des Verses ist bei den ersteren eine Hebung, bei den letzteren eine Senkung, doch kann durch sog. Katalexe hierin eine Änderung eintreten.

Sie träumen von Cherubsflügeln —
Da stoßen die Wächter ins Horn,
Rot über Gassen und Hügeln
Lodert Jehovas Zorn."

und trochäisch:

Feuer schleicht in den Gassen
Leis mit Raubtiertritt,
Sodoms Töchter, die blassen,
Hören nicht seinen Schritt.
Müde von Tanz und Gelag,
Ruh'n sie auf weichen Fellen,
Und entgegen dem morgigen Tag
Ihre jungen Brüste schwellen.
Träumen von dunklen Freuden,
Heimlichem Harfenklang,
Königlichem Vergeuden,
Lachendem Überschwang.
Träumen von Cherubsflügeln —
Horch, da stoßen die Wächter ins Horn,
Rot über Gassen und Hügeln
Lodert Jehovas Zorn.[1]

Ich glaube, daß die meisten von Ihnen die Verschiedenheit des ästhetischen Eindrucks fühlen werden. Das aufsteigende Versmaß der ersten Form — es ist dasjenige des Originals — verleiht dem Ganzen einen aktionalen Charakter (vgl. S. 100), selbst das Ruhen auf weichen Fellen kündet sich durch den aufsteigenden Rhythmus als ein nicht dauernder Zustand an: die Erwartung wird gespannt. Erst im absteigenden, aber katalektischen, d. h. eine Endsilbe weglassenden Schlußvers ist die unabänderliche, bleibende Tatsache, der Untergang Gomorras, festgelegt.

Mit diesem allgemeinen steigenden und fallenden Charakter des Rhythmus dürfen wir eine andere Erscheinung nicht verwechseln, die man am besten als potenzierenden, äqualen und depotenzierenden Charakter bezeichnet. Sowohl bei den steigenden wie bei den fallenden Maßen können nämlich die periodischen Akzente innerhalb eines oder mehrerer Füße an Intensität fortgesetzt zunehmen oder gleichbleiben oder abnehmen. Als Beispiel führe ich Ihnen die letzte Zeile des Erlkönig an: „In seinen Armen das Kind war tot"; der potenzierende Charakter ist hier unverkennbar. In ähnlichem Sinn

1) Man muß ein relativ unbekanntes Gedicht wählen, da sonst die Bekanntheitsqualität der Originalform eine besondere Stellung gibt. Da das Janitscheksche Gedicht nicht in allen Versen jambisch ist, habe ich auch in der Originalform einen Vers jambisch abgeändert („Die jungen Brüste" statt „Ihre jungen Brüste"). Nur den wirksamen absteigenden Endvers, der die Katastrophe abschließt, habe ich stehen lassen.



spricht Worringer[1] in der bildenden Kunst von einem „Additions“- und „Multiplikationscharakter“.

In ganz analoger Weise wie die Verschiedenheit der ästhetischen Wirkung der auf- und absteigenden Versmaße muß nun auch diejenige der jambischen und der anapästischen, der trochäischen und der daktylischen, der reinen und der gemischten, jambisch-anapästischen und trochäisch-daktylischen Versmaße experimentell und vor allem subexperimentell untersucht werden. Dabei ist zugleich immer die Zahl der Füße zu variieren, da diese offenbar für die ästhetische Wirkung nicht gleichgültig ist, also der numerische Faktor durchaus nicht vollständig ausgeschaltet ist. Schließlich gehen wir zu komplizierteren Versmaßen über, wie sie z. B. in vielen Oden vorliegen.[2] Allenthalben stellen wir den Grad und namentlich die Nüance des ästhetischen Genusses fest. Da es mir hier nur auf die grundlegenden Prinzipien ankommt und diese im Vorhergehenden ausreichend erörtert sind, verzichte ich darauf, Ihnen auch über diese Fragen ausführlicher zu berichten. Leider müßte ich Ihnen auch bei mancher Frage bekennen, daß verwertbare Untersuchungen noch nicht vorliegen. Hier öffnet sich der Forschung noch ein zurzeit kaum zu übersehendes Gebiet.[3]

Nur eine Hauptfrage, die gerade für die moderne Kunstentwicklung von größter Bedeutung ist, soll uns auf dem Gebiet der akzentuierenden Poesie noch kurz beschäftigen: die Frage, ob der akzentuierende Rhythmus überhaupt die regelmäßige Wiederkehr eines und desselben Versmaßes verlangt, ob sich nicht vielmehr die Akzentwechsel ganz dem wechselnden Vorstellungs- und Gefühlsinhalt anpassen sollen. Sie sehen, daß bei der letzteren Alternative das Wesentliche des Rhythmus, die Periodizität, fast ganz preisgegeben wird. Von der Prosa unterscheiden sich diese sog. „freien Rhythmen“[4] nur

---

1) Formprobleme der Gothik, 2. Aufl., München 1912, S. 36. Worringer setzt überzeugend auseinander, daß die Wiederholungsfiguren des antiken Ornaments gleichmäßige — symmetrische oder gegensinnige — Wiederholung bevorzugen („ruhigen Additionscharakter“), während die gotisch-nordischen ununterbrochene Steigerung zeigen („Multiplikationscharakter“).

2) Ich verweise Sie z. B. auf Schmarsows ästhetische Analyse der alkäischen Strophe, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, Leipzig-Berlin 1915, Bd. 1, S. 88.

3) Dabei macht sich dringend das Bedürfnis nach einer exakten graphischen Registrierung des Rhythmus der tatsächlichen Deklamation geltend. In Betracht kommen namentlich die freilich noch sehr primitiven Methoden von E. Brücke (Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst, Wien 1871) und der Hensen-Pippingsche Sprachzeichner (Zeitschr. f. Biol. 1890, Bd. 27, S. 1). Vgl. auch die weiter unten folgenden Literaturangaben.

4) Lessing spricht in seinem 51. Literaturbrief von „künstlicher Prosa“ oder einem „Quasimetrum“.

dadurch, daß durch die Abteilung der Worte nach Zeilen doch gewisse rhythmische Einheiten hergestellt werden und hier und da doch auch einzelne Rhythmen wiederkehren. Als Beispiele gebe ich Ihnen ein charakteristisches Gedicht Klopstocks, der wohl zuerst — seit 1754 — diesen Versuch in der deutschen Sprache gewagt hat:[1]

„Klaget alle mit mir, Vertraute
Der Göttin Polyhymnia!
Windeme sang, es ertönten
Bachs und Lollis Saiten zu dem Gesange;
Und ich war fern und hört' es nicht,
Nicht der Saiten Silbertöne strömen,
Hörte nicht, über den Silbertönen,
Windemens sanfte Stimme,
Nicht ihre sanftere Seele schweben.
Des süßen Gesanges Bild
Stieg vor meine Phantasie empor;
Sie wollt' es vollenden, da sank es zurück,
Und, ach, umsonst rief ich dem sinkenden Bilde nach:
‚Eurydice!' mit Wemut nach ‚Eurydice!'
Klaget alle mit mir, Vertraute
Der Göttin Polyhymnia,
Klaget, klaget!"

Noch eindrucksvoller ist vielleicht der Chor der Mänaden aus Willamows Dithyrambe „Des Bacchus Rückzug aus Indien" (1763):

Evoe, schrecklicher Thyrsusschwinger!
Der in gräßliche Nachtvögelgestalten
Die hohnsprechenden Mineiden warf,
Und den trotzigsten Pentheus durch unsre Klauen
Mit Tigerwut zerrissen
Im schwarzen Blute umkommen ließ.
Evoe dir! Wer mag den Furchtbaren reizen?

Ich erinnere Sie ferner an die zahlreichen sog. Oden in freien Rhythmen von Goethe, Hölderlin[2] u. a., an Heines Nordseebilder und vor allem an die wirkungsvollen Gedichte moderner Lyriker wie Peter Hille, Arno Holz, Christian Morgenstern und vieler anderer. Besonders scharf hat Holz den Verzicht auch auf alle metrischen Reminiscenzen überhaupt gefordert. Der Rhythmus soll sich unmittelbar aus dem ergeben, was im Dichter zum Ausdruck ringt. Er spricht daher nicht von „freien", sondern von „natürlichen" und notwendigen Rhythmen[3], die den Worten „ihre ursprünglichen Werte lassen".

---

1) Eine metrische Analyse dieses Gedichts finden Sie bei L. Benoist-Hanappier, Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik usf., Halle 1905, S. 14ff. Vgl. auch Minor, l. c. S. 315 (2. Aufl. 1901).

2) Vgl. Emil Lehmann, Hölderlins Lyrik, Stuttgart 1922, S. 224.

3) Revolution der Lyrik, Berlin 1899, S. 22ff.

Noch weiter gehen die „Polymeter" oder „Streckverse" Jean Pauls, insofern bei diesen auch die Zeilenabteilung und damit die Zusammenfassung zu Takteinheiten wegfällt. Als ein besonders deutliches Beispiel führe ich Ihnen den folgenden, betitelt „Die nächste Sonne", an: „Hinter den Sonnen ruhen Sonnen im letzten Blau, ihr fremder Strahl fliegt seit Jahrtausenden auf dem Wege zur kleinen Erde, aber er kommt nicht an. O du sanfter, naher Gott, kaum tut ja der Menschengeist sein kleines junges Aug' auf, so strahlst du schon hinein, o Sonne der Sonnen und Geister!"[1]

Angesichts solcher Gedichte erhebt sich erst recht die Frage, ob hier überhaupt noch eine Unterscheidung von der formlosen Prosa möglich ist, und zwar um so mehr, als wir festgestellt haben, daß letztere, soweit sie Kunstprosa ist, keineswegs stets des Rhythmus vollständig entbehrt. In der Tat ist nicht zu bestreiten, daß zwischen den Jean Paulschen Streckversen und der formlosen Prosa stetige Übergänge existieren[2]; wir wollen aber doch festhalten, daß bei jenen ästhetisch wirksame Akzentwechsel ein unerläßliches Merkmal bilden, während bei dieser solche Akzentwechsel ganz fakultativ sind und daher auch nur hier und da und meist versteckt vorhanden sind.

Um uns über den ästhetischen Unterschied der freien Rhythmen und der Streckverse von der gewöhnlichen Kunstprosa Klarheit zu verschaffen, können wir so verfahren, wie ich es Ihnen bereits in der 4. Vorlesung (S. 133) mit Bezug auf ein Gedicht von Novalis vorgeschlagen habe. Wir lesen das Gedicht erst in der ihm vom Dichter gegebenen Form und dann in einer prosaischen, alle vom Dichter gewählten Akzentwechsel und Versabteilungen preisgebenden

---

1) In der französischen Literatur bieten z. B. die Petits poëmes en prose von Ch. Baudelaire (Oeuvr. compl. Bd. 4) eine Analogie. In der Vorrede sagt B. selbst: „Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rhythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?" Ich kann mir es nicht versagen, Ihnen wenigstens ein Bruchstück eines dieser Prosagedichte mitzuteilen. Der Mondschein flüstert einem schlafenden Kind ins Ohr: „Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser, tu seras belle à ma manière. Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime: l'eau, les nuages, le silence et la nuit; la mer immense et verte; l'eau informe et multiforme; le lieu où tu ne seras pas, l'amant que tu ne connaîtras pas; les fleurs monstrueuses; les parfums qui font délirer; les chats qui se pâment sur les pianos et qui gémissent comme les femmes, d'une voix rauque et douce." Auch Turgenjews Gedichte in Prosa und Andersens Bilderbuch ohne Bilder gehören hierher.

2) Der Hymnus von Novalis, den ich Ihnen früher anführte (S. 133), erschien zuerst im Athenaeum im Jahre 1800 in Prosafassung, und erst 1901 wurde von Heilborn ein Manuskript von Novalis' Hand gefunden mit Versabteilung (allerdings finden sich auch sonst einige kleine Abweichungen).

Umformung vielen Versuchspersonen vor. Je nach der Individualität des Dichters bzw. des Gedichts und je nach der Individualität des Hörers schwankt der Unterschied in der ästhetischen Wirkung innerhalb sehr weiter Grenzen, aber äußerst selten fehlt er ganz. Die ästhetische Lustwirkung wird durch den vom Dichter gewählten Akzentwechsel meist erhöht. Wir dürfen allerdings nicht vergessen, daß wir bei der Umformung in Prosa auch die dichterische Wortstellung größtenteils preisgeben, und daß letztere gleichfalls zu einer Steigerung der ästhetischen Lust beiträgt.[1] Ganz exakt fällt der Versuch daher nur aus, wenn wir bei der prosaischen Umformung solche Wortstellungen nicht beseitigen. Zu eigenen Beobachtungen empfehle ich Ihnen, vor allem einzelne Szenen der Goetheschen Iphigenie mit der Prosafassung aus dem Jahre 1779 zu vergleichen.

Die ästhetische Bedeutung der freien Rhythmen und der Streckverse können wir uns am besten durch folgende Überlegung klar machen. Die strengen quantitierenden Versmaße, wie der fünffüßige Jambus unserer meisten Dramen, der vierfüßige Trochäus des Herderschen Cid und viele andere, gewähren dem Dichter nur sehr wenig Möglichkeit, den Akzentwechsel, d. h. die Verteilung der Hebungen und Senkungen, dem jeweiligen Vorstellungs- und Stimmungsinhalt anzupassen. Nur durch katalektische Mittel, also Weglassung oder Hinzufügung einer Silbe am Versschluß, kann der Rhythmus etwas variiert werden. Die Anpassung muß also, wofern sie nicht, wie z. B. meistens im Cid Herders[2], zum Nachteil der ästhetischen Wirkung ganz aufgegeben wird, auf anderem Wege durch akzentuationsfremde Mittel, z. B. Bevorzugung langer oder kurzer Silben in den Arsen oder Thesen — steigende bzw. fallende Spondeen — erzielt werden.[3] Viel anpassungsfähiger sind die gemischten jambisch-anapästischen und trochäisch-daktylischen Versmaße, die namentlich auch unter dem Einfluß der Romantiker und der Volkslieder viel Anklang fanden. Indem e i n e Senkung hier und da durch zwei Senkungen ersetzt wurde, war die Variationsbreite des Rhythmus ganz erheblich vergrößert. In Balladen und lyrischen Gedichten bürgerten sich diese gemischten Maße mehr ein als im Drama.[4] In welchem Grade diese

---

1) Im 51. Literaturbrief teilt Lessing einige feine Bemerkungen Cramers aus dem Nordischen Aufseher mit. Vgl. auch Aristoteles, Poetik c. 22 (1458 b 31).

2) Dabei hat Herder über Klopstocks freie Maße durchaus nicht absprechend geurteilt (Fragmente über die neuere deutsche Literatur II, Nr. 15).

3) Auch die an sich regelwidrige Abweichung des Versakzents vom Wortakzent kann diesem Zweck dienen; öfter beruht sie freilich auf technischer Unfähigkeit.

4) Schiller hat sie in seinen späteren Dramen, namentlich in der Jungfrau von Orléans häufiger verwendet. Vgl. Minor, l. c. S. 243.



Vermehrung der Silbenzahl durch rascheres Deklamieren der Senkungen — behufs kompensatorischer Wiederherstellung der gleichen Gesamtdauer des Fußes — ausgeglichen wird, scheint mir noch nicht ausreichend untersucht. Auch unsere deutschen Hexameter und Pentameter, die größtenteils ein Kompromiß zwischen quantitierender und akzentuierender Gliederung, mit Überwiegen der letzteren, darstellen, bieten in ähnlicher Weise eine größere Anpassungsmöglichkeit. Eine weitere Steigerung der letzteren tritt ein, wenn auch eine Variation der Zahl der jambischen bzw. trochäischen Füße gestattet wird. Wielands komische Erzählungen (1766) scheinen hierfür in Deutschland das erste bekanntere Beispiel zu geben. Wird schließlich auch ein Wechsel steigender und fallender Füße gestattet, so ist der Übergang zu den freien Rhythmen unmittelbar gegeben.

Diese systematische Stufenleiter, die ich Sie selbstverständlich nicht mit der historischen Entwicklung zu verwechseln bitten muß, führt uns nun unmittelbar zu der Beantwortung der Frage nach der ästhetischen Bedeutung der freien Rhythmen einschließlich der Streckverse.[1] Offenbar wird bei diesen die einheitliche Rhythmuswirkung größtenteils preisgegeben. Die maximale Anpassung wird nur auf Kosten der Einheitlichkeit erreicht. Überhaupt verzichten die freien Rhythmen auf einen wesentlichen Faktor der positiven ästhetischen Gefühlsbetonung: die Periodizität des Akzentwechsels. Man kann zweifeln, ob dieser Verzicht durch eine sonstige Periodizität, z. B. qualitative wie Reime, überhaupt ausgeglichen werden kann. Überdies wird eine solche Ausgleichung ohnehin gegenstandslos, da die meisten Vertreter der freien Rhythmen andere Periodizitäten wie Reime u. dgl. erst recht verwerfen. Die „freien Rhythmen" sind also in der Tat, wenn wir uns an unsere strenge Definition des Rhythmus halten[2], überhaupt keine Rhythmen. Schreiben wir trotzdem vielen in freien Rhythmen verfaßten Gedichten, z. B. Goethes Prometheus, Rhythmus zu, so beruht dies auf einer — übrigens gerade in diesem Gedicht besonders deutlichen — latenten Periodizität

1) Im folgenden sollen die Streckverse unter den freien Rhythmen immer miteinbegriffen sein.

2) Selbstverständlich ist eine solche Definition bis zu einem gewissen Grade willkürlich, und man könnte erklären, daß man unter Rhythmus jede temporale Bestimmtheit, auch solche ohne Periodizität verstehen wolle. Sachlich würde dadurch an der Streitfrage gar nichts geändert. Wir wären nur gezwungen, dann einen anderen Terminus für die Rhythmen mit irgendwelchen periodischen temporalen Bestimmtheiten einzuführen, und die sachliche Streitfrage würde sich nun darum drehen, ob diese für die Poesie obligatorisch sind. Für den von mir gewählten Sprachgebrauch spricht übrigens die Analogie mit der Musik. — Schillers bekannte Definition des Rhythmus als das „Beharrliche im Wechsel" (Brief an W. Schlegel 10. Dez. 1895, ed. Jonas Bd. 4, S. 348) ist offenbar viel zu weit.

des Akzentwechsels, die nicht selten auch unabhängig vom jeweiligen Vorstellungs- und Gefühlsinhalt zur Geltung kommt.

Diesen erheblichen ästhetischen Nachteilen stehen nun aber bestimmte ästhetische Vorteile gegenüber. Is es nicht widersinnig[1], daß z. B. in einem fünfaktigen Drama der Untergang des Helden in demselben Versmaß dargestellt wird wie sein Aufsteigen, daß Witze[2], Liebesschwüre, Zornausbrüche, Todesworte alle in dieselben fünffüßigen Jamben eingezwängt werden? Kann selbst der größte Dichter mit den beschränkten eben erwähnten sekundären Hilfsmitteln diese Unnatürlichkeit ausgleichen? Verdienen solche Uniformierungen nicht denselben Spott, den die freien Rhythmen einst so reichlich gefunden haben?[3] Wird das Lustgefühl der Periodizität, das ohnehin bei seiner Monotonie sehr fragwürdig ist und sich mit der Periodizität der musikalischen Takte mit ihrer wechselnden Notenausfüllung gar nicht vergleichen läßt, nicht durch solche Nachteile völlig wettgemacht? Ist die Bevorzugung uniformer Metren in früheren Zeiten nicht doch vom ästhetischen Standpunkt vielleicht nur eine literarhistorische Zufälligkeit und die Vorliebe des großen Publikums für solche Metren nur eine bequeme Gewohnheit?[4]

So stehen sich die beiden entgegengesetzten Auffassungen mit fast ebenbürtigen Argumenten gegenüber. Es wäre lächerlich zu fragen, welche der beiden Auffassungen „recht hat". Unsere Frage kann vielmehr nur lauten erstens: wie gestaltet sich historisch, ethnologisch usf. das ästhetische Gefühlsurteil über beide Richtungen, und wovon hängt es ab, und zweitens: welche Verschiedenheiten des ästhetischen Genusses beobachten wir bei Dichtungen der einen und der anderen Richtung? Die erste Frage gehört in der Hauptsache der Kunstgeschichte[5] und — sit venia verbo — der Kunstethnologie

1) Sehr drastisch drückt dies schon Isaac Vossius in seiner Schrift „De poematum cantu et viribus rythmi, Oxon. 1673, S. 79 aus: „Huc accedit, quod cum in omni dramatum genere diversorum affectuum et personarum habenda sit ratio, absurdum omnino sit si omnia eodem metro peragantur." Herr Kollege Schering war so freundlich, mich auf diese Schrift aufmerksam zu machen.

2) Bei Witzen u. dgl. hat man diesen Widersinn besonders stark gefühlt und daher z. B. die Worte des Narren mitten in einer jambischen Szene in Prosa gelassen, vgl. King Lear Akt III, Szene 4.

3) Vgl. Arnold Ruges Parodie auf Tiecks „unmittelbare Lyrik" (Benoist-Hanappier, l. c. S. 3) und A. v. Knigges Parodie: Wie befinden Sie sich? | Recht wohl, Ihnen zu dienen. | Haben Sie meinen neuen damastenen | Schlafrock gesehen? (Über Schriftsteller und Schriftstellerei, Hannover 1793, ibid. S. 7).

4) Die ästhetische Theorie der freien Rhythmen haben namentlich vertreten: Arno Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze, Berlin 1891, und Revolution der Lyrik, Berlin 1899; Otto z. Linde, Arno Holz und der Charon, Berlin 1910.

5) Vgl. A. Goldbeck-Löwe, Zur Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung (von Klopstock bis Goethe), Diss. Kiel 1891.

an und ist überdies infolge der Lückenhaftigkeit der vorliegenden Untersuchungen noch nicht spruchreif; sie soll daher hier nicht behandelt werden. Wohl aber muß uns die zweite Frage beschäftigen. In der Tat ist der ästhetische Genuß in beiden Fällen nicht gleich. Bei den freien Rhythmen ist er von der Deckung der Eigenbewegung des Rhythmus mit der Eigenbewegung der Vorstellungen abhängig: beide müssen sich, wie Otto z. Linde es ausdrückt, „ausbalanciert" haben. Soweit das ästhetische Lustgefühl überhaupt von den Akzentuierungen abhängt, haftet es an der Harmonie der einzelnen akzentuierten Wortempfindungen und Wortempfindungsgruppen mit den Objektvorstellungen.[1] Es hat infolgedessen einen konkreteren und inhaltlicheren Charakter. Im Sinn eines etwas gewagten Vergleichs können wir auch sagen, daß die freien Rhythmen sich dem Onomatopoietischen (vgl. S. 216) nähern. Das spezielle Charakteristische überwiegt über das allgemeine Schöne. Daher sind auch systematisch wie historisch manche Beziehungen zum Naturalismus nachzuweisen.[2] Demgegenüber ist unverkennbar, daß bei gebundenen Rhythmen sehr oft — nicht immer — die Schönheiten des Akzentwechsels gleichsam abseits von dem Vorstellungsinhalt stehen. Die rhythmischen Schönheiten bekommen dadurch gleichsam einen abstrakten Charakter. Indem sie sich eben infolge ihrer Periodizität viel weiter von der gewöhnlichen Sprechweise der Wirklichkeit entfernen, schaffen sie zugleich eine wirklichkeitsfremde Atmosphäre, die oft, aber nicht immer dem ästhetischen Eindruck günstig ist.

Aus diesen Verschiedenheiten wird man auch unbedenklich — unbeschadet aller historischen und ethnologischen Wandlungen und aller individuellen Variationen des Geschmacks — folgern dürfen, daß streng gebundene Rhythmen besonders da am Platze sind, wo sich eine annähernd gleichbleibende Grundstimmung durch die ganze Dichtung bzw. einen abgeschlossenen Teil einer Dichtung, z. B. den Gesang eines Epos, hindurchzieht. Je mehr die Stimmungen wechseln, um so mehr wird die Gebundenheit zurücktreten und immer freieren Rhythmen weichen müssen. Wenn man trotzdem in der deutschen Literatur gerade im Drama, speziell im Trauerspiel, soweit es nicht ganz in Prosa abgefaßt wurde, trotz seiner viel größeren Mannigfaltigkeit der Stimmungen durchweg die rhythmische Gebundenheit

1) Von Objekten spreche ich hier im weitesten Sinn im Gegensatz zu den Worten. Vgl. S. 67.

2) Sie dürfen mir dabei nicht etwa in freien Rhythmen abgefaßte Oden von Klopstock oder Goethe im Sinn eines Einwands entgegenhalten; denn erstens fehlt es in diesen nicht an einer latenten rhythmischen Periodizität, und zweitens fällt es mir gar nicht ein, durchgängige Beziehungen der freien Rhythmen zum sog. Naturalismus zu behaupten.



strenger festhielt als in kleinen lyrischen Gedichten von relativ einheitlicher Stimmung, so dürfte dies doch wohl zu einem wesentlichen Teil auf einer historisch verständlichen, aber ästhetisch nicht ausreichend begründeten Tradition beruhen.[1] Es scheint mir auch, daß gerade die modernsten Dramatiker zum Teil mit Erfolg diesen traditionellen Zwang abgeschüttelt haben, der übrigens nie allgemein anerkannt wurde, und dem ohnehin das Prosadrama schon lange gegenüberstand. Die Verse der Antigone Hasenclevers können uns als einfaches Beispiel dienen:

„Ich gab den Bruder der Erde wieder.
Und feire mit euch Auferstehung.
Jetzt sind wir Brüder in Schmerzen!
Jetzt weiß ich: Frauen können unsterblich sein,
Wenn sie die sinnlosen Wege der Menschen
Mit dem Krug der Liebe begießen;
Wenn aus Tränen ihrer Armut
Die Hilfe sprießt;
Wenn die Tat des lebendigen Herzens
Umstürzt Mauern der Feindschaft.“[2]

Soviel man sonst mit Recht gegen dies und ähnliche Dramen einwenden kann, eines zeigen sie doch wohl mit aller Deutlichkeit: gewisse ästhetische Wirkungen können auch durch ungebundene Rhythmen in der Tragödie erzielt werden.

Andrerseits gelangen wir nun auch erst zu einer tieferen Einsicht in die Bedeutung jener versteckten Periodizität der Akzente, die wir wiederholt erwähnt haben: weitaus die meisten freien Rhythmen von Klopstock bis auf die jüngsten Dichter der Gegenwart sind tatsächlich nicht vollständig frei von periodischer Akzentuierung, sie bleiben doch eben auch im Sinn unserer Definition noch „Rhythmen“. Diese Konzession können selbst begeisterte Vertreter der freien Rhythmen dem rhythmischen Gedanken sehr wohl machen. Auch vom extremen naturalistischen Standpunkt ist eine solche latente Periodizität der Akzente keineswegs schlechthin abzulehnen. Wer im wirklichen Leben — ich meine: außerhalb der Kunst — öfters Gelegenheit gehabt hat, Gefühlsäußerungen der Menschen in tiefem Leid und auch in hoher Freude zu beobachten, weiß, daß hier wie dort eine tief eingewurzelte Tendenz zu periodischer Rekurrenz der Interjektionen und Sätze besteht. Der Dichter stellt sich also zur Wirklich-

1) Vgl. die Kontroverse Weinrich-Wieland im Neuen Teutschen Merkur 1792 Bd. 3, S. 81. Sehr interessant ist auch der Vergleich des Vorberichts der ursprünglichen Ausgabe des „neuen Amadis“ vom Jahre 1771 und der späteren Ausgabe vom Jahre 1794. Wieland spricht hier von der poetischen Sanscülotterie der ersten Fassung seines Epos.

2) Auch der Monolog zu Anfang des 4. Akts ist besonders beweiskräftig.



keit durchaus nicht in absoluten Gegensatz, wenn er bei affektvollen Gegenständen das Gefühlsmoment in einer mehr oder weniger regelmäßigen und mehr oder weniger latenten Periodizität zum Ausdruck bringt.

Und selbst diese latente Periodizität ist selbstverständlich nicht obligatorisch. Es gibt genug ausgezeichnete Dramen, Romane usf., die ihrer vollständig oder fast vollständig entbehren. Nicht jedes ästhetisch wirksame Moment muß in jedem Kunstwerk zur Anwendung kommen. Der spezielle Gegenstand eines Dichtwerks kann geradezu zum Verzicht auf die Periodizität, einschließlich der latenten, zwingen, weil seine Eigenart unter den Nachteilen der letzteren in besonderem Maß leidet. Für den Roman ist dies am frühesten erkannt worden, und man kann sich höchstens darüber wundern, daß zwischen Roman und Epos so selten Zwischenformen in freieren Rhythmen aufgetreten sind.[1] Viel später hat das Drama, namentlich das Trauerspiel die Verwendung der Prosa gestattet. Um nur ein bekannteres Beispiel zu erwähnen, erinnere ich Sie daran, daß in Deutschland Andreas Gryphius (1616—1664) nur in seinen Lustspielen[2] die Prosaform wagte (vgl. S. 239, Anm. 2). Am hartnäckigsten sträubt sich die Lyrik gegen den absoluten Verzicht auf jede Periodizität. So geläufig uns der Roman als prosaisches Epos ist, so durchaus fremdartig mutet viele von uns eine prosaische Lyrik an. Und ähnlich wie das lyrische Gedicht verhält sich die Ballade. Die Zahl der Prosaballaden ist minimal. Es scheint also, daß weniger der Charakter als die Länge der Dichtung entscheidet. Für kurze Dichtungen, sog. „Gedichte", lassen wir prosaische Abfassung auffällig ungern zu. Es scheint mir nicht möglich, dies lediglich auf Zufälligkeiten der literarhistorischen Entwicklung zurückzuführen, es dürften vielmehr doch wohl auch allgemeine ästhetische Gründe beteiligt sein. Ein Hauptmoment scheint mir folgendes zu sein. Bei einer längeren Dichtung, wie Novelle, Roman bzw. Epos, gestattet die Länge der Dichtung, durch breite Schilderungen die gewünschte ästhetische Stimmungslage hervorzurufen, und daher kann der Dichter des Hilfsmittels des periodischen Akzentwechsels entraten. In einem kurzen „Gedicht", sei es Ballade oder lyrisches Gedicht, kann der Dichter die Situation und die Handlungen gewissermaßen nur skizzieren und muß, um trotz dieses skizzenhaften Charakters die gewünschte Stimmung zu erzielen, die ästhetische Wirkung der Rhythmen zu Hilfe

---

1) Macphersons Ossianlieder (1760ff.) geben ein ausgezeichnetes Beispiel.

2) Im Herr Peter Squentz ist nur die Haupthandlung in Prosa abgefaßt, die Begleithandlung in Knittelversen („nach Art der alten Pritschmeister Reymen", heißt es im 3. Akt).

nehmen. Es ist daher wohl auch kein Zufall, daß die Polymeter Jean Pauls, die in ihrer Kürze noch am ehesten einem Gedicht in Prosa entsprechen, sehr wenig Anklang und Nachahmung gefunden haben, während die viel ausgedehnteren Gedichte in Prosa von Baudelaire, Turgenjew u. a. viel günstiger aufgenommen worden sind. Wollte man ein Turgenjewsches Prosagedicht, z. B. die Tauben, in Verse umsetzen, so müßte man kürzen, und umgekehrt würde die Prosaumformung eines Goetheschen Gedichtes in der Regel eine erhebliche Verlängerung bedingen. Ich hoffe in unseren späteren Besprechungen der Ästhetik der einzelnen Dichtungsgattungen außer dieser Beziehung zwischen Versmaß und Gedichtlänge noch einige andere Momente anzuführen, die in der gleichen Richtung wirksam sind.

Vollständig wird das ästhetische Bild der akzentuierenden Gliederung erst, wenn wir nun noch berücksichtigen, daß bei ihr weit mehr als bei der numerischen und quantitierenden die Gliederung aus der Hand des Dichters genommen und dem Rezitator bzw. Schauspieler anheimgegeben ist. Schon bei der Besprechung des Alexandriners hatte ich Sie auf die Verschiedenheiten der Deklamationsweise aufmerksam gemacht (S. 228). Bei den akzentuierenden Versmaßen ist dieser Spielraum fast unbegrenzt. Die Längen eines Hexameters, zumal in der Arsis, kann ich im allgemeinen nicht kurz aussprechen, wenigstens, wenn es sich um den echten quantitierenden Hexameter, nicht um den modernen Kompromißhexameter handelt; ebensowenig kann ich im Vortrag die Zahl der Silben des Alexandriners erheblich abändern[1]; dagegen kann ich Verse, die im akzentuierenden Versmaß geschrieben sind, in der Deklamation in äußerst mannigfaltiger Weise akzentuieren. Während dort das Hauptprinzip der Gliederung, Quantität bzw. Zahl, von der Vortragsweise unberührt bleibt, ist hier gerade das Hauptprinzip, die Akzentuierung, den Abänderungen des Rezitierenden im höchsten Maß ausgesetzt. Freilich scheint dies früher anders gewesen zu sein. Noch bis in die zweite Hälfte des letzten Jahrhunderts war insbesondere bei dramatischen Aufführungen der rhythmische Akzent des Versmaßes wahrscheinlich auch für die Deklamation entscheidend. Namentlich unter dem Einfluß des Naturalismus des letzten Jahrhunderts hat sich dies völlig geändert. Viele Schauspieler lassen den Versakzent gegenüber dem Sinnakzent ganz zurücktreten. Ich entsinne mich, daß wiederholt naive Zuhörer mich nach den ersten Szenen eines in fünffüßigen Jamben abgefaßten Stücks frugen, ob das Stück eigentlich in Prosa oder in Versen geschrieben wäre. Es ist klar, daß damit die ästhe-

1) Gewisse Abänderungen sind durch verschiedene Behandlung des e muet und der Elisionen von Endvokalen allerdings möglich.



tische Intention und Wirkung des akzentuierenden Rhythmus zu kurz kommt. Selbst streng gebundene Versmaße nähern sich dadurch den freien Rhythmen.[1] Es liegt in der Hand des Vortragenden, auf diesem Wege nicht nur den Sinnwert der einzelnen Worte stärker zur Geltung zu bringen, sondern auch die Adaptation der Akzentverteilung an den jeweiligen Gefühlsgehalt, die wir vorhin bei den streng gebundenen Rhythmen vermißten, innerhalb weitester Grenzen durchzuführen. Daß diese Deklamationsfreiheit nicht selten zu Übertreibung und Mißbrauch geführt hat, ist sicher, andrerseits aber hat sie gewiß auch einen großen positiven ästhetischen Wert, indem sie zwischen dem Vorstellungsgehalt, also dem assoziativen Faktor, und dem Empfindungsfaktor vermittelt und die Uniformität der streng gebundenen Rhythmen an der Hand des Einflusses des ersten Faktors mildert.

Der akzentuierenden Gliederung scheint mir in einigen Beziehungen der parallelistische Rhythmus der alttestamentlichen Poesie nahezustehen.[2] Bekanntlich zerfällt in dieser nicht selten jeder Vers dergestalt in zwei Abschnitte, daß der zweite Abschnitt den Gedanken des ersten wiederholt oder nur variiert. So heißt es z. B. im 114. Psalm:

„Das Meer sahe und flohe; der Jordan wandte sich zurück;
Die Berge hüpften wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schafe.
Was war dir, Meer, daß du flohest? Und du Jordan, daß du dich zurückwandtest?
Ihr Berge, daß ihr hüpftet wie die Lämmer? Ihr Hügel wie die jungen Schafe?“

Nun ist die Gedankenwiederholung uns einstweilen noch gleichgültig, da wir es vorerst nur mit den ästhetischen Empfindungstatsachen zu tun haben. Aber zu dieser Gedankenwiederholung kommt, sie wirksam unterstützend, ein Parallelismus der rhythmischen Gliederung, insofern die beiden Versabschnitte eine ungefähr gleiche Zahl akzentuierter Silben bzw. Worte haben und oft auch eine analoge Satzkonstruktion zeigen. Man kann geradezu von einer paarweisen oder symmetrischen akzentuierend-grammatischen Gliederung sprechen, nur ist zu bedenken, daß der akzentuierende Charakter in den hebräischen Originalen sehr zurückzutreten scheint (vgl. auch S. 247).

Wir wenden uns schließlich zur qualitativen Gliederung. Wir verstehen bei dieser Bezeichnung unter „Qualität“ alle diejenigen Eigenschaften der Wortempfindungen, die mit der Temporalität — Quantität, Dauer — und mit der Intensität — Akzent — und mit der Silbenzahl nichts direkt zu tun haben. Offenbar gehört hierzu erstens die Lautqualität, d. h. die von der Buchstabenzusammen-

---

1) Vgl. auch Benoist-Hanappier, l. c. S. 75.

2) Vgl. Ed. König, Hebräische Rhythmik, Halle 1914, S. 11ff. (Parallelismus membrorum als „ideelle Eurhythmie“) und S. 56 (Anadiplosis).



setzung abhängige Klang- bzw. Geräuschqualität der einzelnen Silben und Worte, von der die Wortbedeutung abhängt, und zweitens die Tonhöhe der Vokale.[1]

Wir beginnen mit der Gliederung nach der Lautqualität. Diese besteht darin, daß gleiche Lautqualitäten in bestimmten Intervallen wiederkehren. Eine solche Wiederkehr wird als **Reim** im weitesten Sinn des Worts bezeichnet. Für unsere ästhetischen Zwecke genügt es drei Hauptformen zu unterscheiden:

1. den Stabreim oder die Alliteration, d. h. die Übereinstimmung des konsonantischen oder zuweilen auch vokalischen Anlauts mehrerer Wörter einer oder mehrerer Verszeilen,
2. die Assonanz, d. h. die Übereinstimmung des vokalischen Inlauts, vorzugsweise in den Schlußworten zweier oder mehrerer Verszeilen,
3. den End- oder Vollreim[2], d. h. die Übereinstimmung des Schlußworts zweier oder mehrerer Verszeilen oder auch Versabschnitte mit Ausnahme seines Anlauts.

Um Ihnen ein Beispiel für die ästhetische Wirkung des Stabreims zu geben, zitiere ich einige Verse aus der Edda-Übersetzung Simrocks[3]:

„Ich weiß **Heimdalls Horn** verborgen
Unter dem **himmelhohen heiligen** Baum.
Einen **Strom** seh ich **stürzen** mit **starkem** Fall
Aus **Walvaters** Pfand: **wißt** ihr, **was** das bedeutet?"

Die modernen Nachahmungen bei Chamisso, Rich. Wagner, Jordan[4] und vielen anderen sind Ihnen allen bekannt. Von den sporadischen Anwendungen der Alliteration, die nur zur gelegentlichen Ausschmückung innerhalb anderer Versarten dienen und uns bereits früher begegnet sind, sehen wir jetzt ganz ab. Ebenso wollen wir Versarten, in denen Stabreime mit Endreimen[5] oder mit einem numerativ oder quantitativ streng bestimmten Versmaß verbunden sind[6], beiseite lassen.

---

1) Manchen Konsonanten kommt trotz ihres Geräuschcharakters ebenfalls eine gewisse Tonhöhe zu. Bei unserer augenblicklichen Untersuchung können wir hiervon absehen.

2) Vgl. zur Terminologie unten S. 250, Anm. 2!

3) Eine Klanganalyse hat soeben Sievers gegeben (Abh. philos. histor. Kl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1923, Bd. 37, Nr. 3).

4) W. Jordan hat den Stabreim auch theoretisch untersucht in seiner Abhandlung: Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim, Frankfurt a. M. 1868.

5) Ein bekanntes Beispiel ist Rückerts Gedicht „Roland zu Bremen".

6) Beispiele der Kombination mit den verschiedensten Versmaßen — fünffüßigen Jamben, zweifüßigen Trochäen usf. — finden Sie in Fouqués Dramenzyklus „Der Held des Nordens".



Die Zahl der alliterierenden Wörter schwankt sehr, meist sind es drei. Für unser Ohr ist es etwas befremdlich, daß auch alle Vokale unter sich alliterieren. So heißt es im Wessobrunner Gebet:

Dat gafregin ih mit firahim firiwizzô meista,
Dat ero ni uuas noh ûfhimil,
Noh paum noh pereg ni was ...[1]

Die Übereinstimmung des e und û in der zweiten Zeile kommt uns jetzt kaum zum Bewußtsein. Objektiv besteht sie einerseits in dem Stimmansatz, dem Spiritus lenis der Griechen, dem Hamza der Araber und andrerseits in der Klangnatur im Gegensatz zur Geräuschnatur der Konsonanten (vgl. S. 147). Ob in früheren Zeiten die Empfindlichkeit für solche Ähnlichkeiten größer war, muß dahingestellt bleiben.

Zu der akzentuierenden Gliederung steht die alliterierende insofern in einer ganz bestimmten Beziehung, als die alliterierenden Silben durchweg in der Arsis stehen. Unbetonte Vorsilben wie das ga in gafregin kommen für die Alliteration nicht in Betracht. Wir müssen die vorläufige Definition, die wir eben gegeben haben, daher ergänzen, indem wir, statt schlechthin vom Anlaut der Wörter zu sprechen, den Anlaut der betonten Hauptsilbe der Wörter einsetzen. Dazu kommt, daß meistens auch die Anordnung der Arsen nicht absolut unperiodisch ist. Wir dürfen also die gewaltige Wirkung mancher dieser Verse, z. B. des Wehrufs im Hildebrandlied: „Welaga nu, waltant got! wêwurt skihit“[2], nicht ausschließlich auf die Alliteration beziehen. Ferner ist zu berücksichtigen, daß bei der Wahl der alliterierenden Konsonanten zuweilen allgemeine oder spezielle euphonische[3] oder auch onomatopoëtische Momente (vgl. S. 210 u. 216) vom Dichter verwertet werden und den ästhetischen Eindruck modifizieren.

Bei der subexperimentellen Untersuchung gestalten sich daher die ästhetischen Gefühlsurteile der Versuchspersonen äußerst verschieden, zumal überdies die Empfänglichkeit für solche Lautübereinstimmungen individuell je nach Anlage und Literaturgewöhnung in hohem Maß variiert. Als ein allgemein bedeutsames Ergebnis will ich nur hervorheben, daß die ästhetische Wirkung sich wiederum nach zwei Richtungen kundgeben kann: erstens kann die Alliteration unabhängig vom speziellen Vorstellungs- und Gefühlsinhalt der Worte

---

1) Das nehme ich wahr als der Weisheiten gewaltigste,
Daß einst Erde nicht war noch Überhimmel,
Daß kein Baum war und kein Berg ...

2) „Wehe nun, waltender Gott! Wehschicksal geschieht.“

3) Vgl. das Sonett A. W. Schlegels auf die Liebe (WW. Bd. 1, S. 355) mit seiner l-Alliteration.

und Sätze als ein selbständiges ästhetisches Moment wirken, und zweitens kann sie durch Anpassung an den Vorstellungs- und Gefühlsinhalt die ästhetische Wirkung dieses Inhalts verstärken; zuweilen verbinden sich beide Wirkungsrichtungen.

Sehr merkwürdig ist die historische und ethnologische Beschränkung der Alliteration. So ist sie z. B. der hebräischen Poesie, wie überhaupt jede Reimbildung, fremd.[1] Über das ausnahmsweise und nur sporadische Vorkommen von Alliteration in der antiken Dichtung haben wir bereits gesprochen.[2] Aber auch in der neueren Poesie ist die Alliteration nicht gleichmäßig beliebt. In der Poesie der romanischen Völker tritt sie vollständig zurück. Man wird wohl anzunehmen haben, daß hierfür das Übergewicht des vokalischen Elements in den romanischen Sprachen verantwortlich zu machen ist. Der Mangel an Allgemeingültigkeit bei den ästhetischen Gefühlsbetonungen tritt uns hier wieder einmal besonders deutlich entgegen. Übrigens scheint Alliteration gelegentlich schon auf sehr primitiven Stufen vorzukommen; so zeigen z. B. einzelne Weddalieder neben einfachen Wort- und Zeilenwiederholungen auch unverkennbare Tendenz zu gleichem konsonantischen Anlaut innerhalb einer Verszeile.[3] Wir werden bei dieser Sachlage schon jetzt zu der Annahme gedrängt, daß jede Periodizität innerhalb gewisser Grenzen ästhetische Wirkungen auslösen kann, daß aber das Wirksamwerden einer speziellen Periodizität in der Kunst von historischen und ethnologischen Bedingungen abhängt, die sich im Einzelfall nur sehr schwer ermitteln lassen.

Als zweite Reimform nannte ich Ihnen die Assonanz.[4] Die ausgezeichnetsten Beispiele finden Sie in den alten spanischen Romanzen, den achtsilbigen „Cuartetas“. So beginnt eine der ältesten mit den folgenden beiden Strophen:

„Por el jardin de las damas
Se pasea el rey Rodrigo
Por alargar la cadena
Á un pensamiento rendido.
No le alegran de las fuentes
La hermosura y artificio,
Ni advierte la nueva rosa,
Ni le alegra el blanco lirio.“

1) Ed. König, Hebräische Rhythmik, Halle 1914, S. 6.

2) Als besonders auffälliges Beispiel wird von alters her der Vers des Ennius zitiert: „O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti“ (ed. Vahlen S. 18).

3) C. G. und Br. Z. Seligmann, The Veddas, Cambridge 1911, S. 366ff. Vgl. auch den von A. W. Howitt mitgeteilten südostaustralischen Gesang (The native tribes of South-East-Australia, London 1904, S. 422).

4) W. Masing, Sprachliche Musik in Goethes Lyrik (Quellen u. Forsch. z. Sprach- u. Kulturgesch. d. germ. Völker, Heft 108, Straßburg 1910, S. 48), spricht

Die i-Assonanz zieht sich in diesem Fall durch alle 12 Strophen der Romanze hindurch. Daß die Assonanz in allen diesen Fällen nur ein Hilfsmittel der numerischen Gliederung ist, also keine selbständige Bedeutung hat, haben wir bereits gesehen. Erst im 13. Jahrhundert scheint in Spanien die Assonanz — asonancia — durch den Endreim — consonancia — verdrängt worden zu sein, vorzugsweise wohl durch Gonzalo de Berceo im 13. Jahrhundert. Seitdem ist die Assonanz nicht wieder zu ausgiebigerer Verwendung gelangt, wenn sie auch zeitweise immer wieder auftaucht. Wir haben also hier die für die Ästhetik höchst beachtenswerte Tatsache vor uns, daß eine bestimmte Periodizität bei bestimmten Völkern[1] für einige Jahrhunderte den ästhetischen Geschmack beherrscht und dann fast vollständig verschwindet.

Speziell in **Deutschland** sind assonierende Dichtungen sehr selten. Zu subexperimentellen Untersuchungen eignen sich für denjenigen, der das Spanische nicht beherrscht, u. a. manche Übersetzungen A. W. Schlegels, wie z. B. diejenige des Principe constante von Calderon[2], aus der ich Ihnen eine kurze Probe mitteile:

„Bloß mit zwei Galeassen
Lief ich aus, wie du geboten,
Um an den barbarschen Küsten,
Hoher Herr, umherzuforschen.
Dein Befehl war, daß ich nahen
Der berühmten Stadt mich sollte,
Die Elisa hieß vor Zeiten,
Jener, die erbaut am Tore
Des herkulschen Sundes stehet“ usf.

Etwa über 200 Verse erstreckt sich im Original wie in der Übersetzung die alternierende o-Assonanz. Nach meinen Beobachtungen wird von weitaus den meisten deutschen Versuchspersonen die Assonanz überhaupt nicht bemerkt und der ästhetische Eindruck nicht abgeschwächt noch überhaupt merklich verändert, wenn man die o-Worte hier und da gegen andere vertauscht. Erst recht trifft dies zu, wenn, wie in Heines Don Ramiro, die Assonanzen fortwährend wechseln.

Es lag begreiflicherweise sehr nahe, im Hinblick auf die von uns besprochene euphonische Stimmungsnüance der einzelnen Vokale

---

außerdem noch von „Halbassonanzen“ wie z. B. „entfloh'n“ und „verloren“. Ich halte es für wichtiger, zwischen einvokaligen und mehrvokaligen Assonanzen zu unterscheiden („verraten“ ∾ „bestrafen“).

1) Außer bei den Spaniern auch bei den Franzosen (vgl. S. 223); in Italien scheint die Assonanz niemals so verbreitet gewesen zu sein.

2) Das Stück ist teils mit Endreimen, teils mit Assonanzen abgefaßt.

je nach dem Stimmungsgehalt den Assonanzvokal zu wechseln. In Fr. v. Schlegels Alarcos ist dieser Versuch gemacht.[1]

Vor verallgemeinernden Schlüssen aus solchen Beobachtungen haben wir uns zu hüten. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß analoge Versuche bei Romanen, deren Ohr für das Vokalische empfindlicher ist, ganz anders ausfallen würden, und daß vor allem zu einer Zeit, in der die Dichter das Ohr zur Aufmerksamkeit auf Assonanzen erzogen hatten, das Ergebnis sich viel günstiger gestaltet hätte. Der allgemeine Satz, den wir vorhin für die ästhetische Wirkung der Periodizität aufgestellt haben, bestätigt sich auch hier. Es scheint außerdem, daß schon bei der Entstehung mancher Sprachen assonierende Vokalharmonien mitgewirkt haben. So soll nach Peschel im Jakutischen das Suffix **l—r**, welches den Plural ausdrückt, zwischen **l** und **r** denjenigen Vokal aufnehmen, der in der Hauptwurzel steht: also **achalar** Väter, aber **ocholor** Kinder, **äsälär** Bären usf. Wir müssen offen lassen, ob dies lediglich lautphysiologisch zu erklären ist.

Die dritte Form des Reims, der Endreim, ist uns heute am geläufigsten. Seine primitivste Form oder — um mich ganz vorsichtig auszudrücken — eine seiner primitivsten Formen oder Vorstufen tritt uns bei einzelnen sehr tiefstehenden Völkern entgegen. So berichtet Thurnwald in seinen Forschungen auf den Salomo-Inseln und dem Bismarck-Archipel[2], daß die Eingeborenen in ihren Liedern nach einigen Worten immer **a a e e** einschieben und dann die letzten Worte wiederholen usf. Sie bezeichnen dies selbst als Tuamiru, d. h. eine durch Wirbel unterbrochene Wasserströmung. Im übrigen ist der Reim bei primitiven Völkerschaften durchaus nicht etwa häufig.

Auch in der Kunst älterer Kulturphasen scheint er noch ganz zurückzutreten. In der griechischen Poesie tritt er nur sporadisch auf.[3] Oft kann man zweifeln, ob ihn der Dichter überhaupt gewollt hat und er sich nicht vielmehr zufällig eingestellt hat und vom Dichter nur nicht abgelehnt und vielleicht sogar mit einigem Wohlwollen akzeptiert worden ist. So möchte ich z. B. die berühmten Verse des Mimnermos (um 620 v. Chr.):

τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι

1) Sämtliche Werke, 2. Ausg., Wien 1846, Bd. 9, S. 193. Auf dies Beispiel hat schon Minor hingewiesen, l. c. S. 345. Übrigens sind allenthalben auch gewöhnliche Reime eingestreut.

2) Berlin 1912, Bd. 1, S. 453.

3) Vgl. O. Dingeldein, Der Reim bei den Griechen und Römern, Leipzig 1892; Ed. Wölfflin, Arch. f. lat. Lexikogr. u. Gramm. 1884, Bd. 1, S. 350; W. Meyer, Abh. d. bayer. Ak. d. Wiss., philos.-philol. Kl. 1884, Bd. 17, S. 265; R. Westphal und H. Gleditsch, Theorie der musischen Künste der Hellenen, 3. Aufl., Leipzig 1887, Bd. 3, 1, § 10ff.



deuten. Und selbst bei diesen sporadischen Reimen handelt es sich sehr oft nur um ein sog. Homoioteleuton (*ὁμοιοτέλευτον*) im weitesten Sinn, also z. B. nur um Übereinstimmung in der Flexionsendsilbe.[1] Diese „Flexionsreime", die unserem Reimgefühl sehr wenig genügen, aber z. B. im Französischen dank der nicht-akzentuierenden Gliederung und der üblichen stärkeren Betonung der Endsilben als durchaus vollwertig betrachtet werden, sind allerdings im Altertum sicher zuweilen mit vollem Bewußtsein ihrer ästhetischen Wirkung verwendet worden, teils als echter Endreim s. str., teils als sog. Binnenreim oder auch als Mittelreim.[2] Der sog. leoninische Vers bietet besonders deutliche Beispiele für die ästhetische Wirkung des letzteren.[3]

Alle diese und viele andere Vorkommnisse[4] ändern aber doch nichts an der Tatsache, daß eine fortlaufende Anwendung des Endreims den antiken Dichtungen, den griechischen wie den römischen, durchaus fremd war. Erst im 4. Jahrhundert n. Chr. tritt uns eine solche deutlich entgegen[5], und zwar in den Hymnen des Ambrosius

1) Ein bekanntes auch von Dingeldein zitiertes Beispiel findet sich im Symposion Platos in der zum Schluß gebundene Form annehmenden Rede des Agathon (197 D).

2) W. Grimm (Abh. d. Ak. d. Wiss. Berlin 1851, philos.-hist. Kl., S. 521) unterscheidet von dem Endreim s. str. den Binnenreim als den Reim zwischen zwei innerhalb der Verszeile (also nicht am Zeilenschluß) stehenden, aber nicht unmittelbar aufeinanderfolgenden Wörtern (S. 578), den Schlagreim als den Reim zwischen zwei innerhalb der Verszeile unmittelbar aufeinanderfolgenden Wörtern (S. 574) und den Mittelreim als den Reim zwischen einem Wort innerhalb der Zeile und dem Schlußwort derselben Zeile (S. 582). Auch für die Ästhetik sind diese Bezeichnungen, die leider nicht immer festgehalten worden sind, sehr zweckmäßig; nur empfiehlt es sich wohl, den Schlagreim als einen Spezialfall des Binnenreims aufzufassen (ausnahmsweise auch des Mittelreims). Es fehlt aber, wenn man die Grimmsche Terminologie durchführt, eine gemeinschaftliche Bezeichnung, die alle diese Reime gegenüber der Alliteration und der Assonanz zusammenfaßt. Unsere Bezeichnung „Endreim" (oben S. 245) muß dann ersetzt werden durch „Endreim s. ampl." oder noch besser, um den Doppelsinn von Ende (Wortende und Zeilenende) auszuschalten, durch „Wortendreim". Die Wortendreime treten dann in scharfen Gegensatz zur Alliteration, zur Assonanz und zu dem hier nicht näher zu besprechenden sog. „Anreim". Die übrigen von Grimm unterschiedenen Formen des Reims („Pausen", „Körner" usf.) haben ästhetisch wohl kaum eine selbständige Bedeutung.

3) Im Pentameter ist sie noch größer als im Hexameter, vgl. z. B. die Verse des Theognis: „*οὐδ' ἵππων ὁρμὴ γίνεται ὠκυτέρη* . . .
λάβρως, πυροφόρῳ τερπόμεναι πεδίῳ·"
Der vorausgehende Pentameter enthält überdies noch eine Mittelassonanz.

4) An der von Dingeldein (l. c. S. 13) angeführten Aristophanesstelle (Pax V. 999 ff.) mit den gehäuften Flexionsreimen auf *ων* will der Dichter offenbar die Häufung der auf den Markt gelangenden Früchte ausmalen. Der ästhetische Zweck ist also hier ganz spezialisiert.

5) Noch älter ist die merkwürdige Reimerei des christlichen Dichters Commodian im Schlußgedicht seiner „Instructiones adversus gentium deos" um



und vor allem in dem Psalm Augustins contra partem Donati (um 393). Bemerkenswerterweise tritt zugleich die akzentuierende Gliederung mehr in den Vordergrund. Durch die kirchliche Poesie hat der Endreim s. str. dann verhältnismäßig rasch sich ausgebreitet. Sie alle kennen die mächtige Wirkung jener Kirchengesänge:

„Dies irae dies illa
Solvet saecla in favilla."

Ob die Anregung zu dieser zunehmenden Anwendung des Endreims auf semitische[1] oder andere Einflüsse, z. B. stärkere Einwirkungen von seiten der Volkspoesie zurückzuführen ist, können wir bei unseren Untersuchungen unentschieden lassen, ebenso ob der Reim in den althochdeutschen Dichtungen, insbesondere im Otfried aus lateinischen Gedichten übernommen worden ist. Uns interessiert nur die Tatsache, daß die systematische Verwendung des Endreims zu einer bestimmten Zeit sich ästhetische Anerkennung errungen und dann lange Zeit die Herrschaft behauptet hat.

Die letzten Jahrzehnte haben nämlich diese Herrschaft wieder erschüttert. Das Drama hatte in der Form des Prosadramas schon längst zugleich mit der sonstigen rhythmischen Gliederung auch den Reim aufgegeben und selbst in seiner gebundenen Form ihn oft auf einzelne spezielle Stellen, z. B. Szenenschlüsse bei Shakespeare und Schiller, beschränkt. In den größeren Werken der epischen Poesie war der rhythmus- und reimlose Roman nie von dem gebundenen und gereimten Epos verdrängt worden. Nur in der kurzen Ballade und im lyrischen Gedicht (vgl. S. 242) behauptete neben dem sonstigen Rhythmus der Reim hartnäckig seine Vorzugsstellung. Der erste wirksame Angriff erfolgte im Jahre 1899 durch eine Schrift von Arno Holz: Die Revolution der Lyrik. Holz verlangt, daß jedes lyrische Gedicht nur durch seinen natürlichen, notwendigen Rhythmus getragen wird, und daß Assonanz, Reim und alle ähnlichen traditionellen Formmittel aus der Lyrik verschwinden. Seine wichtigste Auslassung lese ich Ihnen wörtlich vor[2]: „Der erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge

---

250 n. Chr. (ed. Dombart, Vindob. 1887, S. 110). Der Endreim besteht hier darin, daß das Schlußwort aller 26 Verszeilen auf denselben Vokal o ausgeht. Die ästhetische Wirkung ist mehr diejenige der Assonanz und äußerst gering. In dem oben erwähnten Psalm Augustins enden alle 288 Verse auf e, ē oder ausnahmsweise ae; da jedoch viele Verse mit der Infinitivendung are schließen, kommt der ästhetische Eindruck dem unseres Reims schon näher (Corp. script. eccl. latin. Bd. 51, S. 1).

1) W. Meyer l. c.

2) Die Kunst, ihr Wesen usf. (nach Soergel).

nicht bereits genierte, ein Kretin. Brauche ich denselben Reim, den vor mir schon ein anderer gebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken. Oder, um dies bescheidener auszudrücken, doch wenigstens einen ähnlichen. ... So arm ist unsere Sprache an gleichauslautenden Worten, so wenig liegt dies ‚Mittel' in ihr ursprünglich, daß man sicher nicht allzusehr übertreibt, wenn man blind behauptet, 75 Prozent ihrer sämtlichen Vokabeln waren für diese Technik von vornherein unverwendbar, existierten für sie gar nicht. Ist mir aber ein Ausdruck verwehrt, so ist es mir in der Kunst gleichzeitig mit ihm auch sein reales Äquivalent. Kann es uns also wundern, daß uns heute der gesamte Horizont unserer Lyrik um folgerecht 75 Prozent enger erscheint als der unserer Wirklichkeit? ... Der Tag, wo der Reim in unsere Literatur eingeführt wurde, war ein bedeutsamer; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde" usf. Er soll nach Holz den Struwwelpeterbüchern und den Hochzeitkarmina überlassen bleiben.

Sie erkennen die logischen Schwächen dieser Argumentation sofort. Es ist nicht abzusehen, warum der Dichter die ästhetische Wirkung der Reimperiodizität deshalb, weil sie infolge der Armut der Sprache an gleichauslautenden Wörtern nicht immer erzielt werden kann, und weil die Gefahr unselbständiger Gedanken dem reimenden Dichter droht, völlig preisgeben soll. Alle Argumente von Holz sprechen nur gegen den Reimzwang.

Besonders wirkungsvoll — wenn auch nicht sofort bei ihrem Erscheinen — wurden die theoretischen Ausführungen von Holz dadurch, daß er sie bereits in die Tat umgesetzt hatte. Da wir auch später in unseren Studien über den inhaltlichen Faktor der Poesie von diesen Versen Gebrauch machen werden, trage ich Ihnen einige in der von Holz selbst angegebenen Zeilenabteilung und in den Zeilenabständen des Drucks[1] vor:

Hinter blühenden Apfelbaumzweigen
steigt der Mond auf.

Zarte Ranken,
Blasse Schatten
Zackt sein Schimmer in den Kies.

Lautlos fliegt ein Falter.

Ich wandle wie trunken durch sanftes Licht,
Die Fernen flimmern.

Selig silbern blitzt Busch und Gras.

1) Phantasus in Das gesammelte Werk, Berlin 1919, S. 324.

Das Tal verblinkt,
aus weichstem Dunkel,
traumsüß flötend, schluchzend, jubelnd,
mein Herz schwillt über,
die Nachtigall!

Die ästhetische Wirkung ist unzweifelhaft, obwohl jeder Reim fehlt. Hat aber Holz ganz auf die alten Kunstmittel verzichtet? Sind gar keine metrische Reminiszenzen vorhanden? Ist die Alliteration selig — silbern an dem ästhetischem Lustgefühl ganz unbeteiligt? Auch ist der Fortschritt gegenüber den in freien, reimlosen Rhythmen abgefaßten Gedichten von Goethe, Heine und vielen anderen bei weitem nicht so groß, wie Holz in begreiflichem Entdeckerstolz glaubt.[1] Dabei ist aber doch unbestreitbar, daß Holz der reimlosen Lyrik eine freiere Bahn bei uns gebrochen hat.[2] Gegen die Übertreibungen der Holzschen Forderungen hat sich namentlich Otto z. Linde gewandt, den ich Ihnen vorhin bereits genannt habe. Er wendet gegen Holz ein, daß die Reimperiodizität einer physischen, ich würde sagen: vor allem einer psychologischen Notwendigkeit entspricht. Er verlangt nur, daß der Reim uns und vor allem dem Dichter selbst nicht mehr als Reim bewußt werden soll. In seinen weiteren Auseinandersetzungen verliert er sich allerdings in einen ästhetischen Irrweg. Er vergleicht nämlich den reinen Reim mit der Oktave auf dem Klavier und räumt ihm wie dieser nur eine wohlklingende, aber noch ziemlich leere Akkordierung ein, und erwartet von dem unreinen Reim, dem „Akkordreim", entsprechend seiner Ähnlichkeit mit den Akkorden die größten Wirkungen. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß die ästhetische Erfahrung, wenigstens die heutige, hiermit durchaus nicht übereinstimmt. Wir sind weit davon entfernt, unreine Reime absolut zu verpönen, aber nur sehr selten sind sie gerade durch ihre Unreinheit[3] ästhetisch wirksam. Auch die eigenen Gedichte von Otto z. Linde, soweit sie mir bekannt sind[4], scheinen mir seine theoretischen Forderungen nicht gerade zu stützen.

---

1) Insbesondere stellt er auch seinen Abstand von Walt Whitman (Grashalme, New York 1855, Werke Berlin 1922, Bd. 2, S. 3) viel zu groß dar. — Auch theoretische Auslassungen gegen den Reim finden sich schon in früherer Zeit, so in dem gereimten (!) Sendschreiben C. Fr. Drollingers (Gedichte, Frankfurt a. M. 1745, S. 95).

2) Sehr charakteristische Beispiele finden Sie in dem Wolfensteinschen Jahrbuch „Die Erhebung", Berlin s. a., S. 9—89.

3) Viele wertvolle Angaben über ungenaue Reime in der deutschen Literatur finden Sie bei Fr. Neumann, Geschichte des neuhochdeutschen Reims bei Opitz bis Wieland, Berlin 1920.

4) Leider waren mir bis jetzt nur einzelne kleinere Gedichte zugänglich (Charon, 1904, z. B. S. 189).

Die streng-experimentelle Untersuchung des Reims bietet viele Schwierigkeiten. Um die reine Wirkung der qualitativen Rekurrenz unter sehr vereinfachten Bedingungen (vgl. S. 107) zu untersuchen, bin ich so verfahren, daß ich den Versuchspersonen Tonreihen oder auch sinnlose Silbenreihen vorspielte bzw. vorsprach, die in wechselnde, nicht allzu verschiedene Zeilen abgeteilt waren. Am Schluß je zweier Tonzeilen wurde eine Folge von drei Tönen eingeschoben, deren erster in den beiden Zeilen verschieden war, während die beiden letzten übereinstimmten, also z. B. **f d c** und **g d c**; der mittlere der drei Töne wird stärker und länger angeschlagen. Bei den Silbenversuchen verwendet man echte, gewöhnliche Reime, aber — um die Wirkung des reinen Empfindungsfaktors beobachten zu können — gebunden an sinnlose Silben, z. B. **ria** und **fia** usf. Die Tonversuche haben den Nachteil, daß sie den Faktor der Tonhöhe, der bei dem Reim von untergeordneter Bedeutung ist, mitenthalten und auch durch harmonische Beziehungen beeinflußt werden; dafür haben sie gegenüber den Silbenversuchen den Vorteil, daß der einzelne Ton an sich wenigstens schwach ästhetisch positivbetont ist, während die einzelnen sinnlosen Silben leicht ästhetischen Anstoß erregen. Man tut also gut, Versuche nach beiden Methoden anzustellen. Meine eigenen Versuche sind infolge ungünstiger äußerer Verhältnisse noch lange nicht für bestimmte Schlußfolgerungen reif. Nur soviel kann ich mit Bestimmtheit sagen, daß qualitative Periodizitäten sich auch in diesen einfachsten Versuchen wirksam erweisen.

Sehr viel bequemer und unmittelbar ergebnisreicher ist die subexperimentelle Methode. Wir wenden sie vorzugsweise in der Form an, die wir in dieser Vorlesung schon wiederholt kennen gelernt haben, und die wir künftig speziell als die steretische[1] Methode bezeichnen werden: den Versuchspersonen wird ein ihnen unbekanntes gereimtes Gedicht erst unverändert und dann in reimloser Umformung vorgelesen, und die Versuchspersonen haben anzugeben, wie sich der ästhetische Eindruck in beiden Fällen unterscheidet. Man wählt dazu Gedichte der verschiedensten Gattungen und, soweit möglich, auch verschiedener Sprachen. Auch hat man auf etwaige Unterschiede in der Wirkung männlicher und weiblicher bzw. stumpfer und klingender sowie gleitender Reime[2] zu achten. Ferner berücksichtigt man auch den Einfluß der Versmaße, mit denen die Reime verbunden sind, eine Komplikation, auf die wir alsbald noch kurz zurückkommen. Die Ergebnisse sind zum Teil höchst überraschend, insofern sie be-

---

1) στερεῖν heißt berauben.

2) Vgl. über diese Unterschiede Minor l. c. S. 365. Die männlichen sind im Neuhochdeutschen meist einsilbig, die weiblichen zweisilbig, die gleitenden dreisilbig.

merkenswerte Eigentümlichkeiten sowohl der Gedichte wie der aufnehmenden Individuen aufdecken. Bei vielen Gedichten hat man den Eindruck, als ob mit dem Weglassen des Reims ein glänzendes Gewand ausgezogen würde und nun ein äußerst gewöhnlicher, zuweilen sogar häßlicher, buckliger Körper zum Vorschein käme. Das ästhetische Moment, das die meisten gereimten Gedichte dem Reim verdanken, ist nach den Aussagen der Versuchspersonen wiederum doppelter Natur: erstens verstärkt der Reim nicht selten den ästhetischen Eindruck des speziellen Vorstellungs- und Gefühlsinhalts der einzelnen zugehörigen reimenden Zeilen, und zweitens erzeugt er oft unabhängig von letzterem eine der allgemeinen Stimmung des ganzen Gedichts entsprechende ästhetische Wirkung. Es stimmt dies mit unseren früheren Ergebnissen und Überlegungen durchaus überein. Um ganz vollständig zu sein, will ich nur hinzufügen, daß es auch Gedichte gibt, deren Reimwirkung überhaupt in gar keiner Beziehung zu dem Vorstellungs- und Gefühlsinhalt des Gedichts steht, also gewissermaßen eine ästhetische Schönheit für sich darstellt, die nur äußerlich mit dem Gedicht verbunden ist. Von den zahllosen Fällen, in denen alle oder einzelne Reime eines Gedichts ästhetisch ganz wirkungslos sind oder sogar durch das Leierkastenmäßige negativ wirken, sehe ich ganz ab und bemerke nur, daß auch in dieser Beziehung die Erträglichkeitsschwelle individuell sehr verschieden ist.

In unseren bisherigen Betrachtungen haben wir stillschweigend vorausgesetzt, daß die Reimworte zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Verszeilen oder Versabschnitten angehören. Sie wissen nun aber, daß die Dichtkunst oft viel kompliziertere Reimstellungen anwendet. Ein Beispiel, die Terzine, haben wir bereits bei Besprechung der numerativen Gliederung näher kennen gelernt (S. 223). Weiter gehören hierher als relativ einfache Gebilde die Kreuzreime von der Formel **ab ab**, die sog. umarmenden Reime **ab ba**, die Schweifreime **aab ccb** und viele andere, ferner aber auch die komplizierten Reimgebilde, die sich über eine ganze Strophe oder sogar über ein ganzes Gedicht erstrecken, so die Reimstellung **ab ab ab cc** in der Stanze oder Oktave (S. 223). Zuweilen bleibt auch in regelmäßigen Abständen eine Verszeile, die „Waise" der mittelalterlichen Meisterlieder, ohne Reim wie im Ritornell[1] mit der Reimformel **aba cdc**.[2] In den meisten dieser Fälle ist die ästhetische Wirkung nicht nur auf den Reim, sondern zugleich auch auf die charakteristische numerative oder quantitierende oder akzentuierende Gliederung, die diesen Formen

1) Sehr viele Ritornelle haben statt des Endreims nur Assonanz. Auch Alliterationen sind zuweilen neben den Reimen vorhanden.

2) Ein ausgezeichnetes Beispiel ist das Gedicht von A. Holz „Ein Abschied" mit der Formel **aab ccd.**



eigen ist, zu beziehen. So ist die eigentümliche ästhetische Wirkung des Ritornells auch dadurch bedingt, daß die erste der drei Zeilen, die eine Reimeinheit bilden, erheblich kürzer ist als die dritte sich mit ihr reimende. Diese Asymmetrie gerade der beiden Reimzeilen gibt dem Ritornell leicht etwas Apostrophierendes oder selbst Provozierendes, indem die erste Kurzzeile als Überschrift oder Herausforderung wirkt. In erinnere Sie an Rückerts Verse:

Bescheidenes Veilchen!
Du sagest: „wann ich gehe, kommt die Rose".
Schön, daß sie kommt; doch bleibe noch ein Weilchen.

Manche Reimstellungen haben sich im Laufe der Entwicklung mit den verschiedensten Versmaßen verbunden, so namentlich das Sonett.[1] Diese Fälle sind zu subexperimentellen Untersuchungen besonders geeignet, insofern wir durch Vergleichung die allen Verbindungsformen gemeinschaftliche, auf der Reimstellung beruhende Komponente der ästhetischen Wirkung abstrahieren können. Sorgfältige wissenschaftliche ästhetische Untersuchungen liegen über alle diese Formen bis jetzt kaum vor.

Ein interessanter Spezialfall der Verwendung des Endreims ist in dem aus Persien entlehnten Ghasel verwirklicht. Seine Reimformel lautet meistens **aabacadaea**.... Ein einziger Reim durchzieht also das ganze Gedicht, ist aber auf die geradzahligen Zeilen — die zweite, vierte usf. — beschränkt. Häufig erstreckt sich die Reimübereinstimmung über mehrere Worte, so z. B. in dem Rückertschen Ghasel:

Flammt empor in euren Höhen, Morgensonnen, lobt den Herrn!
Rauscht in euren Tiefen an, Schöpfungsbronnen, lobt den Herrn,
Die ihr, ohne zu verglühn, lang geflammt vor seinem Blick,
Ohne zu verrinnen, lang hingeronnen, lobt den Herrn!

Für die Ästhetik ist diese Form deshalb so interessant, weil die Monotonie der Reime uns hier nur erträglich wird, wenn sie einem durchgehenden, sehr einheitlichen, aber doch variierten Gedankenmotiv, z. B. einer Lobpreisung entspricht. Die Angleichung von Form und Inhalt, auf deren ästhetische Bedeutung sich schon so oft Hinweise im Lauf unserer Untersuchungen gefunden haben, tritt uns hier wieder sehr klar entgegen. Wir können gerade in diesem extremsten Fall, früherer Sätze uns erinnernd (S. 139), mit besonderem Recht von einem Wiedererkennen des Inhalts in der Form sprechen oder eine Angemessenheit der Form an den Inhalt (S. 141) feststellen. So wird selbst dieser ganz spezielle Fall mit seinen sehr beschränkten ästhetischen Wirkungen uns später nicht gleichgültig sein.

---

1) Bei eignen Untersuchungen hätten Sie etwa von dem Buch H. Weltis, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung usf., Leipzig 1884, auszugehen.

Ein extremer Grenzfall ist in dem „rührenden“ Reim Grimms[1] gegeben. Er besteht darin, daß sich die Schlußworte zweier Verszeilen oder auch Versabschnitte vollständig decken, also auch in den Anfangsbuchstaben übereinstimmen. Zweckmäßiger wird er als „identischer“ bezeichnet. Oft wird als Bedingung für seine Verwendung gefordert, daß das ihn bildende Wort an der zweiten Stelle eine andere Bedeutung hat als an erster, z. B. im Freidank wirt als Substantivum und wirt als Verbum. Sein Vorkommen ist äußerst beschränkt. Meist ist er nur ein Notbehelf. Für die ästhetische Theorie ist er interessant — und deshalb erwähne ich ihn —, weil man doch fragen muß, warum in diesem Fall die Rekurrenz und gerade die absolute so vollständig versagt. Der Hinweis auf die „Gewöhnung“ durch die uns dargebotene Literatur genügt ganz und gar nicht; denn wir fragen sofort weiter: warum hat sich in der Literatur der identische Reim nicht eingebürgert? Warum vermeidet sie ihn sogar?[2] Wir müssen also doch wohl, wenn wir nicht gar zu literarhistorischen Zufälligkeiten unsere Zuflucht nehmen wollen, nach ästhetischen Gründen suchen. Unter diesen käme vor allem die Tatsache in Betracht, daß die Wiederkehr des identischen Wortklangs unserem Variationsbedürfnis nicht Genüge leistet. Selbst in Prosa, sogar in wissenschaftlicher Prosa vermeiden wir aus diesem Grunde identische Wortwiederholungen. Aber ich möchte doch noch an ein weiteres Moment denken. Dem Wort fehlt die Konsonanzwirkung des Akkords. Rein klanglich, also rein empfindungsmäßig ist der identische Reim daher niemals oder vielmehr fast niemals wirksam, er läßt sich in dieser Beziehung nicht vergleichen mit der identischen Wiederholung vieltoniger Akkorde, wie sie z. B. in Beethovens Werken von so wunderbarer Wirkung sind.[3] Der Reim bekommt somit seine ästhetische Bedeutung im allgemeinen erst als Begleiter der Gedanken des Gedichts. Da nun aber diese von Zeile zu Zeile variieren, so ist der Reim gleichfalls zur Variation gezwungen, d. h. er darf sich nicht identisch wiederholen. Der Sachverhalt erinnert in einigen Beziehungen an den parallelistischen Rhythmus, den wir vorhin kennen gelernt haben (S. 244), und der gleichfalls die identische Wiederholung durch eine

1) L. c. S. 521. Er darf nicht mit dem „erweiterten“ Reim verwechselt werden, bei dem die Reimdeckung schon vor der letzten Arsis beginnt, wie z. B. deine Freude — meine Freude. In dem oben angeführten Ghasel liegt eine Verbindung des erweiterten Reims mit dem identischen vor.

2) Diese zweite Formulierung der Frage ist deshalb wichtig, weil die bloße Seltenheit sich daraus erklären könnte, daß der Sinn der Sätze eine identische Wortwiederholung oft nicht zuläßt.

3) Bei dieser Auffassung geben wir freilich den Satz, daß die Rekurrenz lediglich als solche — auch ohne Klangschönheit u. dgl. — ästhetisch wirkt, preis (vgl. S. 47). Für unsere spätere allgemeine Theorie ist dies wichtig.

variierende ersetzt. Identische Reime erscheinen daher in der Regel nur dann ästhetisch zulässig, wenn ausnahmsweise ein identischer Gedanke mehrmals nachdrücklich wiederholt werden soll, und dann wird er sich meist nicht auf die beiden Vers-Endworte beschränken, die meistens nur äußerst unzureichende Repräsentanten des dichterischen Gedankens sind und sein können, sondern einer Wiederholung des ganzen Satzes Platz machen. In der Tat sind denn auch in den wenigen Gedichten, in denen identische Reime große ästhetische Wirkungen entfalten, die identischen Reimworte ausnahmsweise in ganz besonderem Maß Träger oder Repräsentanten des Grundgedankens.

Ganz anders sind diejenigen Fälle zu bewerten, in denen in größeren Abständen ein einzelnes Wort, z. B. eine Interjektion, oder ein Wortkomplex oder ein ganzer Satz identisch oder nahezu identisch wiederkehrt. Die Reimwirkung tritt hier oft gegenüber der Wirkung der Gedankenwiederholung, die rhythmische Gliederung der Verse gegenüber der Strophengliederung zurück. Noch relativ stark ist die Wirkung des identischen Reimklangs in dem Gedicht von E. A. Poe „The raven“, in dem Strophe für Strophe am Schluß wiederkehrt „nothing more“ und „nevermore“.[1] Am geringsten ist die reine Reimwirkung, wenn ein ganzer Satz in größeren Abständen wiederholt wird, bei dem **Refrain** im engeren Sinn, wie ihn z. B. Béranger in ausgiebigstem Maß verwandt hat, und wie er auch im Volkslied von jeher üblich war (vgl. S. 54). Weil der Gegensatz zwischen ungereimten und gereimten Wörtern — innerhalb der Verszeile — wegfällt, wirkt die identische Wiederholung nicht mehr als Reim.

Eine besonders wirksame und eigentümliche Form der identischen Wiederholung in Verbindung mit dem Refrain zeigt uns die Ihnen aus der Herderschen Übersetzung bekannte alt-schottische Edward-Ballade:[2]

„Quhy dois zour brand sae drop wi' bluid,
Edward, Edward?
Quhy dois zour brand sae drop wi' bluid?
And quhy sae sad gang zee, O?
O, I hae killed my hauke sae guid,
Mither, mither:
O, I hae killed my hauke sae guid:
And I had nae mair bot hee, O.

1) Es kommt hinzu, daß das more außerdem in gewöhnlichem Reimzusammenhang mit den Schlußwörtern anderer Zeilen (lore, door usf.) steht. Auch viele andere Poe'sche Gedichte, z. B. The bells, eignen sich zu ästhetischen Reimstudien (rudimentäre onomatopoetische Momente!).

2) Die Herdersche Übersetzung, so vortrefflich sie ist, gibt doch nicht alle Klangbeziehungen wieder. Vgl. Th. Percy, Reliques of ancient English poetry, London 1845, S. 15.

Außer den gewöhnlichen Reimen, bluid — guid, werden hier einzelne Zeilen wörtlich wiederholt, und vor allem kehrt das ganze Gedicht hindurch alternierend das doppelschlägige Edward, Edward und mither, mither wieder. Dazu kommt noch, daß auch der gewöhnliche Reim zee, O — hee, O gleichfalls als solcher, d. h. als gewöhnlicher Reim alle Strophen durchzieht: thee, O — free, O usf. Auch merkwürdige Alliterationen sind eingewebt: fair and free, dule ze drie, fadir deir.

Eine interessante theoretisch-ästhetische Frage wollen wir in diesem Zusammenhang kurz streifen: warum stehen die gewöhnlichen Reime, die „Wortendreime“ (S. 250, Anm. 2) meistens am Ende eines Verses oder Versabschnittes? Warum nicht am Anfang? Eine Verszeilengliederung wäre schließlich durch Versanfangsreime ebenso gut zu erzielen wie durch die üblichen Versendreime. Die Antwort ist nicht leicht, zumal einfache Versuche lehren, daß Versanfangsreime durchaus nicht ästhetisch wirkungslos sind. Am wichtigsten scheint mir zu sein, daß die rhythmische Gliederung am Ende der Verszeile eine kurze Pause und daher im allgemeinen auch den Schluß eines Satzes oder wenigstens eines abgrenzbaren Satzteils verlangt und dem Reim dieselbe Eigentümlichkeit zukommt: auch der Reim bedarf, um wirksam zu werden, einer kleinen nachfolgenden Pause und schließt daher naturgemäß eine Verszeile und damit einen Satz oder Satzabschnitt ab. So erklärt es sich auch, daß das sog. Enjambement, d. h. die Stellung eines Reimworts mitten im Satz im allgemeinen vermieden wird. Außerdem kommt dem Reim wohl auch ein ähnliches Abschluß- und zuweilen sogar Auflösungsgefühl zu, wie wir es bei den Melodien und Akkordfolgen kennen gelernt haben (S. 155f.). Freilich ist dies nur eine Analogie, von einem generellen psychologischen Verständnis dieser eigentümlichen ästhetischen Erscheinungen sind wir noch sehr weit entfernt.

Hieran schließt sich die weitere Frage, warum für die Alliteration die Übereinstimmung des bzw. der anlautenden Konsonanten genügt, für den gewöhnlichen Reim aber die Beteiligung der Vokale an der Übereinstimmung gefordert wird. Wahrscheinlich sind ähnliche Gründe maßgebend. Am Schluß eines Verses und damit eines Satzabschnittes genügte die konsonantische Deckung nicht. Nicht nur wird der gewöhnliche vokalisch-konsonantische Reim, wie wir eben gesehen haben, durch seinen ganzen Charakter an das Versende gedrängt, sondern auch umgekehrt verlangt das Versende den vokalisch-konsonantischen Reim.

Wir haben gesehen, daß allenthalben die Reimgliederung sich mit anderen Gliederungen, namentlich numerischen[1] oder akzentuie-

1) Hierher gehört z. B. auch der Hans Sachssche Reimvers des 16. Jahrhunderts.

renden verbindet. Die relative Seltenheit der Verbindung der Reimgliederung mit rein quantitativer Gliederung ist bis heute noch nicht vollständig aufgeklärt (vgl. S. 249). Meistens werden linguistische Gründe angeführt[1], es könnten aber sehr wohl auch ästhetische Momente mitgewirkt haben, insofern Reim und Akzentuierung sich gegenseitig in ihren Wirkungen verstärken, während der Reim die quantitative Gliederung geradezu verschleiern kann. Jedenfalls haben wir noch zu untersuchen, ob nicht, wie eine ausschließlich quantitative und eine ausschließlich numerische und eine ausschließlich akzentuierende, so auch eine ausschließlich reimende Gliederung ästhetisch wirksam sein kann. Die Literatur weist meines Wissens nur ein einziges hierher gehöriges Beispiel auf[2], die arabischen Makamen und ihre Nachahmungen. Meistens ist freilich auch bei diesen der Verzicht auf andere Gliederungen nicht vollständig; das unmittelbare Zusammentreffen zweier Arsen wird fast immer vermieden. Ich lese Ihnen einige Zeilen aus einer Makame des Hariri von Rückert vor, damit Sie sich den ganzen Typus ungefähr vergegenwärtigen können:

„Ich besuchte in Meraghet die Staatskanzlei; —
Zwar war ich in Staatsgeschäften ganz Lai, —
Doch fand sich dort immer eine Konzession
Von Leuten von allerlei Konfession
Und Profession,
Die sich besprachen über allerhand,
Was ich verstand und nicht verstand.
Heute nun ergoß sich der Rede Brunst
Über die Redekunst“ usf.

Der eigenartige ästhetische Eindruck läßt sich nur schwer in Worten beschreiben. Die ausgesprochene Ungleichheit der Länge der Verszeilen trägt viel zu der Eigenartigkeit bei. Der Reim scheint zu entfliehen und stellt sich dann unvermutet — bei einer kurzen Verszeile — plötzlich ein. Die Zeilen sind daher auch in besonderem Maß auf den Reim zugespitzt. Die oft sehr gekünstelten Reimbesonderheiten Rückerts gehören nicht notwendig zum Begriff der Makamen.

Damit wollen wir die Besprechung der rhythmischen Gliederungen im Bereich der Poesie abbrechen. Für die allgemeinen Probleme der Ästhetik hat sie, wie sich mehr und mehr herausstellen wird, ein überreiches Material geliefert. Die Bedeutung der Periodizität ist erst jetzt in klares Licht gerückt. Nur das Problem,

1) Vgl. z. B. Dingeldein, l. c. S. 124ff.

2) Den „Knittelvers“ rechne ich nicht hierher, weil er in seiner typischen Form doch immer zugleich auch numerisch-quantitierend ist, insofern jede Verszeile vier Arsen enthält. Es ist aber zuzugeben, daß diese Gebundenheit nicht selten überschritten wird, indem eine Arse oder Halbarse hinzukommt oder eine Arse fehlt oder nur als Halbarse vorhanden ist.

weshalb oder wodurch die Periodizität diese große ästhetische Wirkung hat, bleibt noch ungelöst. G. E. Müller und F. Schumann[1] haben die Frage aufgeworfen, inwieweit die rhythmische Gliederung der Dichtwerke ihren Ursprung etwa dem Umstand verdanke, daß eine rhythmisch gegliederte Wortreihe sich leichter einprägt und besser behält, und hervorgehoben, daß dieser Umstand zu einer Zeit, wo die Schrift noch gar nicht oder nur sehr wenig in Gebrauch war, besonders stark ins Gewicht fallen mußte. Man könnte sich dann weiter denken[2], daß auf diesem Wege eine fortschreitende Selektion zugunsten der rhythmisch gebundenen dichterischen Produkte zustande gekommen sei, und daß diese Gewöhnung allmählich zu einer positiven Gefühlsbetonung rhythmischer poetischer Gebilde auch unabhängig von ihrer besonderen Lernbarkeit und Behaltbarkeit geführt habe. Musikbegleitung und singender Vortrag würden dabei als sekundäre, auxiliäre Faktoren mitwirken können. Als ausreichend können wir eine solche Auffassung schon von dem Standpunkt, den wir jetzt erreicht haben, nicht gelten lassen. Unzählige Bewegungen sind durch eine ähnliche Selektion allmählich bei dem Menschen zur Gewohnheit geworden und entbehren doch der ästhetischen Gefühlsbetonung. Die bloße Gewöhnung reicht also nicht aus, um das ästhetische Lustgefühl der Periodizität zu erklären. Der Zusammenhang zwischen der Retentionsleichtigkeit und der ästhetischen Gefühlsbetonung der rhythmischen Gliederung muß also doch noch ein anderer sein; beide weisen auf ein gemeinsames Moment aller rhythmischen Gliederungen hin, dessen Feststellung uns erst später möglich sein wird. Wir werden nur schon jetzt vermuten können, daß dem Wiedererkennen dabei eine wichtige Rolle zufallen wird.

Sehr viel kürzer werden wir uns mit der sporadischen, d. h. in sehr unregelmäßigen und oft sehr großen Abständen auftretenden Rekurrenz abfinden können, welche zu keiner ausgesprochenen rhythmischen Gliederung führt. Überdies haben wir sie bei unseren vorausgehenden Erörterungen bereits allenthalben mitberücksichtigt. In einigen Beziehungen läßt sich ihre ästhetische Wirkung mit derjenigen des Leitmotivs in der Musik vergleichen. Soweit bei solchen Rekurrenzen das wiederholte Auftreten desselben Gedankens in gleichen oder etwas variierten Worten das wirksame Moment ist, gehören sie überhaupt nicht in die Lehre vom ästhetischen Empfindungsfaktor, mit dem wir es vorläufig ausschließlich zu tun haben. Ziehen wir diese Fälle ab, so bleiben kaum irgendwelche bemerkenswerte Beispiele übrig.

---

1) Zeitschr. f. Psychol. 1894, Bd. 6, S. 282.

2) Die Verfasser deuten die weitere Entwicklung nur kurz in einer etwas anderen Richtung an.

Schließlich bleibt uns die qualitative Gliederung nach der **Tonhöhe**[1] zu besprechen (vgl. S. 245). Ich habe Sie früher, als wir von der primitiven Musik sprachen, bereits darauf aufmerksam gemacht, daß selbst bei dem gewöhnlichen Sprechen die Tonhöhe innerhalb weiter Grenzen schwankt. Selbstverständlich kommt im allgemeinen nicht die absolute Tonhöhe in Betracht — diese schwankt nach Alter, Geschlecht und Individualität und hat mit der Gliederung nichts zu tun —, sondern nur die relative Tonhöhe im Verhältnis zu der mittleren Stimmlage, in der die benachbarten Worte eines Dichtwerks gesprochen werden. Das Schwankungsbereich der relativen Tonhöhe erstreckt sich bei dem gewöhnlichen Sprechen des täglichen Lebens etwa über eine Sexte, bei manchen Individuen ist es noch viel kleiner. Im Affekt und bei Fragen kann es sich ausnahmsweise über eine Duodezime erstrecken (vgl. S. 56, Anm. 2). Bei der Deklamation von Dichtwerken, namentlich gebundenen, kann eine noch weitere Ausdehnung stattfinden, doch sind die individuellen Verschiedenheiten der Vortragenden bzw. der Schauspieler in dieser Beziehung außerordentlich groß. Auch sind z. B. die Schwankungen im Französischen wohl größer als im Deutschen.[2]

Die Verteilung der Tonvertiefungen und Tonerhöhungen ist schon im gewöhnlichen Sprechen einigermaßen gesetzmäßig. Sorgfältige Untersuchungen[3] haben ergeben, daß sogar innerhalb einer

---

1) Sie wird zuweilen als musikalischer Wortakzent (accent d'acuité) dem Intensitätsakzent oder „dynamischen“ Akzent gegenübergestellt; ich halte für richtiger, den Terminus „Akzent“ für die Intensitätsabstufungen zu reservieren.

2) Vgl. über das Englische J. Storm, Englische Philologie, 2. Aufl., Leipzig 1892, Abt. 1, S. 214ff.; Daniel Jones, An outline of English phonetics, Leipzig-Berlin 1914 (1917), namentlich S. 110—182.

3) Dabei ist die graphische Registrierung unentbehrlich. Diese hat namentlich seit den Arbeiten P. Rousselots (Les modifications phonétiques du langage, Thèse de Paris 1891, S. 109—144 und Principes de phonétique expérimentale etc., Paris 1897 und 1901—8, nicht zugänglich) große Fortschritte gemacht. Am geeignetsten ist zurzeit für ästhetische Zwecke wohl ein von F. Krüger und Wirth verbesserter Rousselotscher Apparat, der „Kehltonschreiber“ (Wundts Philos. Stud. 1906, Bd. 1, S. 103; vgl. auch H. Gutzmann, Physiologie der Stimme und Sprache, Braunschweig 1909, S. 184 und J. Poirot, Die Phonetik in Tigerstedts Handbuch der physiol. Methodik, Bd. 3, Abt. 6, Leipzig 1912, S. 87ff.). Die Kurven sind im Gegensatz zu denjenigen des Hensen-Pippingschen Sprachzeichners (vgl. S. 234, Anm. 3) makroskopisch verwertbar, aber nach meinen Erfahrungen doch noch nicht ausreichend. Marbe empfiehlt die Anwendung rußender Flammen (Zeitschr. f. Psychol. 1908, Bd. 49, S. 206). Über die Ergebnisse mit Bezug auf das gewöhnliche Sprechen finden Sie die beste Auskunft bei H. Pipping, Zur Phonetik der finnischen Sprache, Mém. de la Soc. Finno-Ougr. Bd. 14, Helsingfors 1899, S. 3; E. A. Meyer, Med. päd. Monatsschr. f. ges. Sprachheilk. 1911 (Ref.) und Phonetische Studien, Bd. 10, S. 1; W. Viëtor, Elemente der Phonetik, 3. Aufl., Leipzig 1894, S. 290ff.

Silbe die Tonhöhe des Vokals als sog. Gleitton etwas schwankt, ferner daß die Konsonanten, soweit ihnen überhaupt eine Tonhöhe zukommt, gewöhnlich etwas tiefer gesprochen werden als die Vokale[1], und daß die Nachbarschaft eines Konsonanten die Tonlage des Sprechtons eines Vokals etwas vertieft. Vor allem aber zeigte sich, daß die akzentuierten Silben, also die Arsen meistens, aber keineswegs stets von einer Tonerhöhung begleitet sind. Auffällig klein sind die Schwankungen bei Ausrufen; sie sollen nach den Beobachtungen von Wundt bzw. Krüger nur etwa eine Terz betragen.

Hätten nun die in der Arsis stehenden Vokale alle etwa gleiche Tonhöhe, so wäre über die qualitative Gliederung nach der Tonhöhe vom Standpunkt der Ästhetik zu diesen Sätzen kaum noch etwas hinzuzufügen. Nun kann aber die Tonhöhe der Arsisvokale noch in mannigfaltigster Weise variiert werden, und dadurch kommt das zustande, was man als Melodie des Sprechverses und — in abgeschwächtem Grade — auch der Kunstprosa und selbst des gewöhnlichen Sprechens bezeichnet. Namentlich hat Ed. Sievers[2] die Aufmerksamkeit auf dieses Gebiet neuerdings wieder hingelenkt. Mißlich ist bei solchen Untersuchungen natürlich, daß das Manuskript des Dichters gar nichts über die gewollte Verteilung der Tonhöhen enthält, daß wir also mit seltenen Ausnahmen, in denen der Dichter zugleich Rezitator bzw. Schauspieler ist, ganz auf den einfühlenden Vortrag andrer Personen angewiesen sind. Wenn nun schon die akzentuierende Gliederung bei verschiedenen Rezitatoren für dasselbe Dichtwerk verschieden ausfällt (vgl. S. 228), so ist dies noch viel mehr bei der Tonhöhengliederung der Fall. Ganz falsch wäre es, wenn nun bei dieser Sachlage jeder Ästhetiker und jeder Literarhistoriker lediglich seine eigene Deklamationsweise zugrunde legen wollte, vielmehr sind auch hier zahlreiche verschiedenartige Versuchspersonen gemäß unserer subexperimentellen Methode (vgl. S. 107) systematisch heranzuziehen. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß die Vortragsweisen aller dieser Personen auch gleich zu bewerten seien. Die Ungleichheit der ästhetischen Gefühlsempfindlichkeit und der deklamatorischen Ausdrucksfähigkeit verbietet ein solches schablonenhaftes Vorgehen durchaus.

---

1) Ich erinnere Sie daran, daß für den Grundvorstellungsinhalt eines Wortes die Konsonanten bedeutsamer sind als die Vokale und letztere oft nur die spezielle Relation — zeitliche, modale usf. — ausdrücken, vgl. z. B. gab, gib, geben. Besonders deutlich ist dies im Arabischen: ḳatala und uḳtul (Perf. Ind. und Imperf. von töten). Die Gefühlsbetonung kommt mehr in den Vokalen zum Ausdruck.

2) Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses, Verh. d. 42. Philolog.-Vers. 1894, S. 370 und namentlich Rhythmisch-melodische Studien (German. Bibl., 2. Abt., Bd. 5, Heidelberg 1912, S. 49ff.); ferner Franz Saran, Zur Melodik und Rhythmik der ‚Zueignung' Goethes, Halle 1903 und Deutsche Verslehre, München 1907 (Handb. d. deutsch. Unterrichts III, 3).



Andrerseits habe ich auch das größte Bedenken, etwa nur einige berühmte Schauspieler oder Deklamatoren als maßgebend zu betrachten. Ganz abgesehen davon, daß auch diese unter sich keineswegs übereinstimmen, lehrt die Geschichte der Schauspiel- und Deklamationskunst, daß die Vortragsweise und mit ihr sicher auch die Wiedergabe der Tonmelodie erhebliche historische Wandlungen durchgemacht hat. Wir werden also auch hier darauf angewiesen sein, alle historischen, ethnologischen, sozialen und individuellen Momente sorgfältig zu berücksichtigen.[1] Ausschalten werden wir nur diejenigen Versuchspersonen, bei denen überhaupt die ästhetische Gefühlsbetonung eines Gedichts ausbleibt; sie können uns höchstens zu Kontrollversuchen dienen, wenn wir die Verteilung der Tonhöhen unabhängig von ästhetischen Gefühlsbetonungen behufs Vergleichung feststellen wollen. Wissenschaftliche Bedeutung bekommen alle diese experimentellen Untersuchungen selbstverständlich erst dann, wenn bei jeder Versuchsperson nicht nur ihre Vortragsweise, sondern auch ihre Auffassung und Gefühlsreaktion mit Bezug auf die vorgetragene Stelle festgestellt wird. Mit einer einfachen zahlenmäßigen Statistik ist gar nichts geleistet.

Übrigens werden alle diese Schwierigkeiten dadurch wesentlich gemildert, daß, wie Sievers mit Recht hervorhebt, die Mehrzahl der naiven Leser dasselbe Gedicht doch in annähernd gleichem Sinn „melodisiert“, und wir können wohl mit diesem Forscher schließen, daß jedem Stück Dichtung melodische Eigenschaften fest anhaften.

Da, wie ich Ihnen vorhin gesagt habe, zwischen Akzentuierung und Tonhöhe enge Wechselbeziehungen bestehen, so haben wir stets beide nebeneinander zu untersuchen. Die von uns im Anschluß an Sievers gewählte Bezeichnung „Sprechmelodie“ bringt dies treffend zum Ausdruck, da ja zum Begriff der Melodie auch rhythmische Elemente gehören. Dabei müssen wir uns aber doch hüten, in unseren Analysen etwa schlechthin jede relative Akzentverstärkung ohne weiteres auch als relative Tonerhöhung, jede relative Akzentabschwächung als relative Tonvertiefung zu buchen. Leider ist man bisher hierin nicht immer mit der erforderlichen Gewissenhaftigkeit verfahren. Auch hat man sich wohl bei der Beurteilung der Tonhöhe oft zu sehr auf das musikalische Gehör verlassen, statt die Tonhöhe graphisch zu registrieren.

Manche wertvolle Ergebnisse sind allerdings auch ohne letzteres Verfahren zu gewinnen. In ausgezeichneter Weise zeigt dies der

1) Beispielsweise erwähne ich, daß Sievers für Deutschland „zwei konträre Generalsysteme der Melodisierung“ feststellen zu können glaubt, das norddeutsche und das süddeutsche. Wo die eine Gruppe hohe Tonlage anwendet, soll im allgemeinen bei der anderen tiefe vorherrschen; wo die eine die Tonhöhe steigen läßt, soll die andere sie sinken lassen, und umgekehrt.



Eingang von Goethes Faustmonolog, den Sievers folgendermaßen analysiert.[1] In den Versen:

> Da steh' ich nun ich armer Tor!
> Und bin so klug als wie zuvor.
> Heiße Magister und Professor gar[2] usf.

ist der Abstand von Hoch und Tief ziemlich bedeutend, der Rhythmus im Ganzen lebendig. Erst gegen den Schluß des ganzen Abschnittes hin wird der kommende Umschlag der Stimmung durch die Wahl schwererer Rhythmusformen und die Verkleinerung der melodischen Intervalle voraus angedeutet:

> Drum hab ich mich der Magie ergeben,
> Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
> Nicht manch Geheimnis werde kund usf.

In dem zweiten Absatz „O sähst du, voller Mondenschein“ usf. tritt mit dem Wechsel der Stimmung ein Wechsel von Rhythmus und Melodie ein. Die dipodische Bindung ist verschwunden (vgl. S. 230), die Intervalle sind auf ein Minimum herabgesetzt. Hieran schließt sich nach abermaliger Pause mit „Weh! steck' ich in dem Kerker noch?“ ein Ausbruch stärkster seelischer Erregung, rhythmisch und melodisch charakterisiert durch „Sprungikten“, d. h. durch den sprunghaften und unvermittelten Wechsel von Schwach und Stark, von Tief und Hoch. Einzelne Hebungen schießen jäh aus dem Gesamtniveau hervor. Trotz aller dieser Kontraste weist der Monolog aber doch in seiner Urfassung nach Sievers ein durchgehendes und verbindendes Element auf, nämlich die ausgeprägte Neigung zu Tiefschlüssen, d. h. zum Ausklingen der Verse auf einer tiefen Note, wie z. B. Tor, schein, noch. Im Urfaust soll nur Valentin noch in derselben Weise sprechen, für Mephisto soll ein ruheloser Wechsel von Hoch- und Tiefschlüssen charakteristisch sein, alle anderen Personen ziehen den Hochschluß vor, d. h. sie lassen den Vers mit einer relativ hohen Note ausgehen, jedenfalls die Tonhöhe am Versschluß nicht um ein stark wirkendes Intervall sinken.

Obwohl ich, solange graphische Registrierungen fehlen, die äußerste Vorsicht in diesen Fragen empfehlen möchte, scheint mir doch die Richtigkeit dieser Analyse schon durch den bloßen akustischen Eindruck genügend verbürgt. Die Zahl der graphischen Untersuchungen ist leider noch sehr klein.[3] Die Zukunft wird lehren müssen, ob sie für unsere Ästhetik wertvolle Beiträge liefern können.

---

1) L. c. S. 67 und 95. Ich führe Sievers' Sätze größtenteils fast wörtlich an.

2) Mit Recht legt Sievers die Fassung des Urfaust zugrunde, weil hier die Sprechmelodie einheitlicher ist.

3) Thiéry, Rev. néo-scolast. 1900, Bd. 7, S. 293 u. 1901, Bd. 8, S. 46. F. Krüger, 2. Kongr. f. exp. Psychol. 1906, Bericht S. 115 u. Atti del V. Congr.

Wie ich Ihnen in einer früheren Vorlesung über eine kinästhetisch-motorische Theorie der optischen Raumgefühle berichtet habe (S. 203), so will ich Ihnen jetzt auch kurz mitteilen, daß eine analoge Theorie für die Sprachmelodie von I. u. O. Rutz aufgestellt worden ist.[1] Sieht man von den etwas phantastischen theoretischen Vorstellungen von Rutz ab, so kann man die behaupteten Tatsachen etwa folgendermaßen formulieren. Sowohl bei dem Sprechen wie bei dem Singen wie bei dem Vortrag von Instrumentalmusik treten Mitbewegungen außerhalb der Sprachwerkzeuge auf, insbesondere im Rumpfmuskelgebiet. Jeder spezifischen Einstellung des letzteren geht eine spezifische Färbung oder Abtönung der Stimme parallel. Rutz unterscheidet drei Haupttypen dieser Einstellung. Je nach einer bestimmten Einstellung des Abdomens ist z. B. der Typus lyrisch oder dramatisch. Nun soll jedes menschliche Klangwerk nur dann zu einer reinen und vollen Wirkung kommen, wenn es gemäß seinem spezifischen Einstellungstypus vorgetragen wird. Hierzu fügt Sievers, der die Rutzsche Theorie im wesentlichen akzeptiert, den weiteren Satz, daß auch der Hörer, also das aufnehmende Individuum, ein Klangwerk nur dann nach seinem vollen Gehalt aufnimmt, wenn er bei dem Hören sein „Muskelspannsystem“ gemäß diesem spezifischen Typus des Werkes einstellt. Sogenannten Motorikern, d. h. Individuen, bei denen Bewegungs- und Lagevorstellungen im anschaulichen Denken eine relativ große Rolle gegenüber den Gesichts- und Gehörvorstellungen spielen, fällt diese Einstellung begreiflicherweise besonders leicht. Sievers glaubt ferner die Einstellung dadurch erleichtern zu können, daß er dem Hörer die erforderliche Muskeleinstellung angibt und nach dieser Angabe willkürlich ausführen läßt; dabei kann die Rutzsche Rumpfeinstellung durch Gesten ersetzt werden, und es soll sogar gar nicht erforderlich sein, daß der Hörer die Gesten wirklich ausführt, es kann genügen — namentlich bei den Motorikern —, daß er sie sieht;

---

internaz. di psicol. 1905, S. 245 (nicht zugänglich); Eggert, Ztschr. f. Psychol. 1908, Bd. 49, S. 218; W. Wundt, Völkerpsychologie, Sprache, 2. Aufl. Teil 2, Leipzig 1904, S. 419, Fig. 42—44 (nach Krüger); Daniel Jones, Intonation curves etc, Leipzig-Berlin 1909 (nicht zugänglich) (Dichtungen von Shakespeare, Poe, Schiller, Goethe, Lafontaine, Rostand nach phonographischen Aufnahmen bekannter Schauspieler).

1) Die Theorie stammt von I. Rutz, veröffentlicht wurde sie von seinem Sohne O. Rutz in folgenden Schriften: Neue Entdeckungen von der menschl. Stimme, München 1908; Arch. f. d. ges. Psychol. 1910, Bd. 18, S. 234; Sprache, Gesang u. Körperhaltung, München 1911; Musik, Wort u. Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911, namentl. § 111 u. 134. Vgl. dazu F. Krüger, Ztschr. d. internat. Mus. Ges. 1910, Bd. 11, Nr. 6/7; Ed. Sievers, Kongr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissensch. 1913, Bericht S. 464 ff. u. Arch. f. exper. u. klin. Phonet. 1914, Bd. 1, S. 225 u. Abh. d. Sächs. Ges. d. Wiss., hist.-philol. Kl. 1918, Bd. 35; Leyhausen, Arch. f. d. ges. Psychol. 1914, Bd. 30, Litt.-Ber. S. 1 (17).

schließlich soll sogar der Anblick der Geste durch den Anblick gewisser einfacher mathematischer Liniengebilde, z. B. zweier divergierender oder konvergierender Linien, ersetzt werden können. Sievers verwendet dazu etwa ein Dutzend Drahtfiguren, welche die Versuchsperson intensiv zu fixieren hat, und glaubt damit jede Rutzsche Einstellung und damit auch die gewünschte Wirkung des Klangwerks bei geeigneten Versuchspersonen hervorrufen zu können. Die Formen sollen nämlich gewisse Vorstellungen von Druck und Zug im Raum hervorbringen, und auf diese sollen die einzelnen Teile des Rumpfmuskelsystems durch typische Kontraktionen „automatisch, man möchte fast sagen reflektorisch" reagieren. Der Versuch gestaltet sich also beispielsweise so, daß die Versuchsperson die Figur oder Figurengruppe fixierend das Gedicht vorträgt. Die Vortragsweise, die Sprechmelodie soll dann durch die Figur in spezifischer Weise beeinflußt werden. Endlich wird behauptet, daß manche Dichter sich bei ihren Schöpfungen vorzugsweise in einem bestimmten Typus bewegen.

Die Versuche, die Sievers auf dem Kongreß für Ästhetik 1913 demonstrierte, fielen wenig beweiskräftig aus und waren methodologisch nicht einwandfrei. Nachprüfungen in meinem Laboratorium, allerdings ohne graphische Registrierung, haben die Rutz-Sieversschen Thesen nur zum kleinsten Teil bestätigt.[1] Richtig ist nur, daß Mitbewegungen oft stattfinden und grobe Verschiedenheiten zeigen können je nach der Vortragsweise. Von irgendeinem genaueren Parallelismus zwischen der Sprechmelodie und der Rumpfeinstellung konnte keine Rede sein. Eher könnte man eine etwas genauere Anpassung im Bereich der Gesichtsmuskeln, der mimischen Muskeln *κατ' ἐξοχήν*, erwarten, zumal sie als Ansatzrohr des Stimmorgans die Stimmnüancierung sehr stark beeinflussen.[2] Aber auch für diese stehen exakte Beweise gänzlich aus. Bei den optischen Figurenversuchen von Sievers sind so verwickelte Faktoren beteiligt, daß gleichfalls irgend bestimmte Schlüsse unmöglich sind. Das Gesamturteil über die Lehre ist mithin vorläufig ungünstig, und ich habe nur im Hinblick auf das hohe Ansehen von Sievers in seinem Fachgebiet einen kurzen Bericht über diese kinästhetisch-motorische Theorie für notwendig gehalten.

Viel wichtiger als die Untersuchung der motorischen bzw. kinästhetischen Komponenten der Tonhöhenbewegung erscheint mir eine

1) Die sehr eingehenden, auch phonographisch kontrollierten, unter Mitwirkung von Sievers ausgeführten Untersuchungen von W. E. Meyer (Wundts Psychol. Stud. 1918, Bd. 10, S. 388) sind zugunsten der Sieverschen Auffassung ausgefallen, lassen aber noch viele Einwände offen.

2) Hierauf hat J. Tenner zuerst hingewiesen, Ztschr. f. Ästhet. 1913, Bd. 8, S. 247 (274).



gründliche Untersuchung der Verteilung der die Tonhöhen begleitenden Klangfarben auf die Versworte. Die Tonhöhe ist noch ein relativ rober Ausdruck der affektiven Modulation der Stimme. Jeder Vokal enthält neben der Höhe seines Grundtons noch zahlreiche Nebentöne, die eben seine Klangfarbe ausmachen, und wir haben gesehen, daß dementsprechend den einzelnen Vokalen eine verschiedengradige und verschiedenartige Euphonie zukommt (S. 208ff.); jetzt fügen wir hinzu, daß durch die verschiedene Rezitationsweise ein und derselbe Vokal noch weiter in seiner Klangfarbe variiert, und daß diese „sekundäre Klangfarbe“, wie ich sie nennen möchte, und ihre Verteilung in Vers und Strophe ästhetisch von der allergrößten Bedeutung ist.[1]

So enthüllt sich uns auch ein wesentlicher Unterschied zwischen der Melodie der Musik und derjenigen der Poesie. Die Poesie kennt überhaupt, wie Tenner mit Recht betont, keine Tonleiter. Sie verwendet unzählige Tonvariationen. Ihr Hauptmittel ist auf qualitativem Gebiet die sekundäre Klangfarbe, die in der Musik etwa durch die verschiedenen Instrumente und durch die Verschiedenheit des Anschlags usf. vertreten ist, hier aber doch immer der Tonhöhe subordiniert bleibt. Während die Töne des Musikwerks, einschließlich des gesungenen Liedes, durch ihre Tonhöhe scharf — „diastematisch“ — gegeneinander abgesetzt sind, gleiten die Silben des rezitierten Dichtwerks durch unmerkliche Tonhöhenveränderungen ineinander über. Die Melodie s. str. tritt gegenüber der Klangfarbenverteilung[2] zurück.

Wir haben damit die Besprechung des Empfindungsfaktors auf dem Gebiet der Poesie erledigt. Ich konnte im engen Rahmen dieser Vorlesungen nur einen sehr kurzen Überblick versuchen und mußte mich oft darauf beschränken, Ihnen Anregungen zu eigenen Studien zu geben, für die gerade auf diesem Gebiet Ihnen allen ein überreiches Material zu Gebote steht. Auf die Beziehungen, die zwischen dem Empfindungsfaktor des Dichtwerks und seinem Gedankeninhalt, seinem „Sinn“ bestehen, haben wir später noch oft zurückzukommen. Zugleich schließen wir die gesamte Ästhetik der Empfindungen und damit den ersten Teil der Ästhetik (vgl. S. 66) ab und können uns in den folgenden Vorlesungen zur Ästhetik der Vorstellungen wenden.

---

1) Vgl. Masing, l. c. S. 44ff.; J. Tenner, l. c. S. 257.

2) Die Methode der graphischen Registrierung dürfte hier wohl auf absehbare Zeit versagen. Vgl. Tenner, l. c. S. 365.

8. Vorlesung.

Ästhetik der Vorstellungen. 1. Der typische Charakter des Ästhetischen.

Unsere bisherigen Untersuchungen waren ganz dem ästhetischen Empfindungsfaktor gewidmet. Wir hatten zwar allenthalben festgestellt, daß bei der Wirksamkeit dieses Faktors Funktionen beteiligt sind, die jenseits der bloßen Empfindungstätigkeit liegen, so z. B. die synthetische Funktion, vermöge deren wir Linien zu einer Gestalt, Töne zu einer Melodie zusammenfassen; aber diese mit dem Empfindungsfaktor untrennbar verbundene Vorstellungstätigkeit war doch durchaus formal, sie gelangte inhaltlich nicht über den gegebenen Empfindungstatbestand hinaus. Wenn ich den Rhythmus der Fensterreihe eines Palastes, der Töne oder Worte eines Liedes fühle, so brauche ich dabei keinen einzigen neuen Vorstellungsinhalt zu denken, es genügt eine vergleichende und zusammenfassende formale Tätigkeit, die wir auch kurz als „formale Auffassung" bezeichnen können. Anders bei den **Vorstellungen**, deren Ästhetik uns jetzt beschäftigen soll. Hier kommen zu dem Empfindungstatbestand neue Inhalte hinzu, die weit über ihn hinausgehen. Dabei können wir vorläufig offen lassen, ob wirklich zwischen jener formalen und dieser inhaltlichen Tätigkeit eine scharfe Grenze verläuft.

Die Grundfrage der **Ästhetik der Vorstellungen**, in deren Gebiet wir hiermit eintreten, formulieren wir in Übereinstimmung mit unseren früheren Überlegungen (S. 64) folgendermaßen: welche Vorstellungen wirken ästhetisch, und auf welchen Reizeigenschaften bzw. auf welchen vom Reiz bedingten Empfindungseigenschaften beruht ihre ästhetische Wirkung? Wir suchen mit anderen Worten diejenigen Empfindungsmomente auf, welche zu einer ästhetisch positiv betonten Vorstellungstätigkeit Anlaß geben, und analysieren diese ästhetische Vorstellungstätigkeit selbst. Der indirekte oder assoziative Faktor, der uns jetzt beschäftigen wird (vgl. S. 64), wird von uns also in unmittelbarem Zusammenhang mit dem auslösenden Reiz bzw. den auslösenden Empfindungen untersucht. Der vorstellungsauslösende Charakter der

letzteren ist jetzt unser Ausgangspunkt. Im einzelnen gehen wir dabei so vor, daß wir zuerst eine Reihe von Eigenschaften der Empfindungen ausführlich besprechen, die in dieser ideogenen Weise ästhetisch wirksam sind. Wir bezeichnen solche Eigenschaften zur Abkürzung kurz als „ästhetische ideative Momente".

Das erste ideative Moment, das wir heute zu besprechen haben, ist der **typische Charakter.** Das ästhetische Kunst- oder Naturgebilde verdankt seine Gefühlswirkung oft auch dem Umstand, daß es trotz seines individuellen Charakters — den es wie alles Wirkliche notwendig haben muß — doch zugleich einer Allgemeinvorstellung oder Typusvorstellung in besonderer Weise entspricht. Dabei ist es durchaus nicht erforderlich, daß sich eine solche Allgemein- oder Typusvorstellung als bewußter oder — richtiger ausgedrückt — als gesondert bewußter Prozeß (vgl. S. 121) einstellt. Wir werden vielmehr später zu prüfen haben, ob der typische Charakter nicht vielleicht ästhetische Gefühle auch hervorruft, ohne uns als solcher zum Bewußtsein zu kommen.

Zuerst haben wir die Tatsachenfrage zu erledigen: hat der typische Charakter in der Tat diese ästhetische Bedeutung? findet er sich bei Natur- und Kunstgebilden, deren ästhetische Wirkung allgemein oder wenigstens zu bestimmten Zeiten, bei bestimmten Personen usf. feststeht oder feststand? findet er sich stets oder nur hier und da?

Bei den ältesten Kunstwerken scheint er völlig zu fehlen. Die Felsenzeichnungen der Jäger der jungpaläolithischen Periode stellen zunächst lediglich die individuelle Wirklichkeit dar (vgl. Fig. 1 ff., S. 38 ff.). Dasselbe gilt von den bildnerischen Leistungen der Buschmänner und anderer primitiver rezenter Völker. Sie knüpfen gleichfalls unmittelbar an individuelle Erlebnisse an und scheinen sich auf diese zu beschränken. Und nicht anders verhält es sich mit den primitiven Dichtwerken: sie besingen vorzugsweise irgendeinen individuellen Sachverhalt (S. 52). Und doch läßt sich schon bei diesen frühesten Kunstwerken eine gewisse Tendenz zu einer generellen Bedeutung nicht verkennen. Wenn die Weddafrauen sich die Zeit bis zur Rückkehr ihrer Männer von der Jagd damit vertreiben, daß sie auf dem Hintergrund der Höhle mit Kohle einen Leopard oder das Fellgefäß, in dem sie den Honig sammeln, zeichnen[1], so ist doch wohl nicht immer ein bestimmter Leopard oder ein bestimmtes Fellgefäß gemeint, sondern, wenn vielleicht auch nicht der Absicht, so doch der Wirkung nach stellte die Zeichnung einen Leopard über-

1) C. G. und Br. Z. Seligmann, The Veddas, Cambridge 1911, S. 319 und Tafel 56.



haupt, ein Fellgefäß überhaupt dar. Schon diese Zeichnungen also hatten eine allgemeinere Bedeutung oder gestatteten wenigstens die Unterlegung einer solchen. Dasselbe gilt von dem Kra-Lied der Semangs, das ich Ihnen seinerzeit vorlas. Gelegentlich läßt sich sogar aus den Worten die typisierende, d. h. verallgemeinernde Tendenz bereits unmittelbar erkennen, wie z. B. aus dem Ihnen gleichfalls mitgeteilten Tanzgesang der Ipurinas (S. 53). Wir können diesen Sachverhalt auch dahin formulieren, daß mehrere, mitunter sogar zahlreiche individuelle Erinnerungsbilder dem primitiven Künstler zu einem Gesamtbild verschmelzen, und daß diese Verschmelzung einer Verallgemeinerung äquivalent ist.

Ob schon auf diesen niedrigen Entwicklungsstufen der typische Charakter den ästhetischen Genuß positiv beeinflußte, also als ästhetisches ideatives Moment wirksam war, bleibt zweifelhaft. In späteren Phasen der jungpaläolithischen Kunst und in der neolithischen Kunst finden wir jedenfalls den typisierenden Charakter schon sehr deutlich ausgesprochen (S. 46 und 48ff.) und können auch nicht zweifeln, daß dieser typische Charakter damals sowohl dem Künstler wie dem Kunstgenießenden zum Bewußtsein kam und ästhetisch wirkte. Die Antilopenköpfe usf., die ich Ihnen früher gezeigt habe (Fig. 7), sind sicher nicht mehr auf eine bestimmte einzelne Antilope bezogen worden, wenn auch bei der Herstellung vielleicht noch hier und da individuelle Vorbilder benutzt wurden, und wären schwerlich so oft hergestellt worden, wenn sie den damaligen Menschen nicht gefallen hätten.

Die weitere Entwicklung gestaltete sich nicht nur historisch, sondern auch vom Standpunkt der allgemeinen Ästhetik höchst interessant. Indem nämlich die produktiv schaffende Phantasie sich neben der bis dahin vorzugsweise reproduktiven Kunsttätigkeit eindrängte (vgl. S. 50), wurde der einfache Gegensatz zwischen individueller und generalisierender Kunst gekreuzt und zum Teil verwischt. Die Phantasiegestalten der neolithischen Idole (vgl. Fig. 11) sind, weil ihnen eben gar kein wirkliches, individuelles, bestimmtes Sinnenerlebnis, sondern nur eine allerdings individuelle, aber unbestimmte und auch wohl im Lauf längerer Zeit schwankende Phantasievorstellung zugrunde liegt, trotz aller individuellen Ausprägung nicht rein-individuell, sondern stehen Allgemeinbilden näher. Dies gilt selbst zum Teil noch von den Göttergestalten der klassischen griechischen Kunst. Apollo wird gewiß als ein Individuum, d. h. als ein individueller Gott gedacht, aber, weil er eine Phantasiegestalt ist[1], hat er nicht die individuelle Bestimmtheit einer Porträtstatue; es haftet ihm ein gewisser

1) Damit wird natürlich keineswegs bestritten, daß bei der Entwicklung dieser Phantasiegestalt menschliche Vorbilder beteiligt waren.



typischer Charakter an. Selbst wenn später durch ein berühmtes Vorbild oder durch die Mode die Gestalt und die Gesichtszüge des Gottes mehr und mehr fixiert werden, geht für die ästhetische Betrachtung das Typisierende nicht völlig verloren.

Wir wollen auch schon jetzt feststellen, daß in der Tat die generalisierende und die phantasierende, d. h. die Phantasiegestalten schaffende Tätigkeit des Künstlers psychologisch betrachtet manches Gemeinsame haben. In beiden Fällen handelt es sich nicht um eine Reproduktion individueller Empfindungserlebnisse, sondern um eine auswählende Neukombination. Allerdings besteht auch ein sehr wesentlicher Unterschied: bei der Generalisation werden einzelne, zuweilen sogar zahlreiche Merkmal- oder Teilvorstellungen auf Grund einer Vergleichung wegen ihrer Variabilität weggelassen bzw. offen gelassen[1], und infolge dieser „Abstraktionen" bleiben die zugrunde liegenden Individualvorstellungen in engem Zusammenhang mit der neugebildeten Allgemeinvorstellung, nämlich in der Beziehung der Subordination; dagegen entnimmt die Phantasietätigkeit nach Willkür aus den verschiedensten Individualvorstellungen Merkmal- bzw. Teilvorstellungen und verschmilzt sie zu einer neuen vollständigen, d. h. abstraktionsfreien Vorstellung, deren Band mit den einzelnen zugrunde liegenden Individualvorstellungen zerschnitten ist. Hiermit hängt es zusammen, daß die Allgemeinvorstellung den zugrunde liegenden Individualvorstellungen superordiniert ist, während die Phantasievorstellung ihnen koordiniert ist und geradezu als eine neue Individualvorstellung aufgefaßt werden kann, die nicht aus der Wirklichkeit, sondern eben aus der Phantasie des Künstlers stammt. So wichtig nun aber auch diese Unterschiede, psychologisch und logisch betrachtet, sein mögen, verlieren sie im Kunstwerk selbst viel von ihrer Bedeutung; denn jene Weglassungen oder Offenlassungen, die für die Generalisation charakteristisch sind, können im Kunstwerk im strengsten Sinn überhaupt nicht stattfinden: meine Allgemeinvorstellung eines Pferdes kann die braune, weiße oder schwarze Farbe weglassen oder — richtiger ausgedrückt — die Farbe offen lassen; sobald ich aber diesen allgemeinen Typus des Pferdes in einem Gemälde darstellen will, bin ich gezwungen — auch wenn es mir darauf ankommt, im Sinn einer Allgemeinvorstellung das Typische des Pferdes darzustellen — ihm irgendeine bestimmte Farbe, Form usf. zu geben. Wir werden allerdings später sehen, daß der Kunst doch Mittel zu Gebote stehen, sich diesem Zwang zu entziehen und die Abstraktion der Allgemeinvorstellungen auch in der sinnlichen Darstellung nachzuahmen, aber vorläufig stellen wir fest, daß selbst das

1) Vgl. mein Lehrbuch der Logik, Bonn 1920, S. 330ff., 475ff., 506ff.





Fig. 27. Speerträger des Polyklet im Museum zu Neapel
(aus Spamers Weltgeschichte, Bd. 2, F. Rösiger und O. E. Schmidt).

typisierende Kunstwerk in der Ausführung sich dem Phantasiekunstwerk annähern muß und also die von uns behauptete Verwandtschaft des typisierenden Kunstwerks und des Phantasiekunstwerks in der Wirklichkeit noch größer ist, als man nach der psychologischen Entstehung zunächst annehmen möchte.

Wir behalten uns vor, sehr bald diese Überlegungen weiter zu verfolgen, kehren jetzt aber vorerst zu unserem historischen Nachweis typisierender Kunstwerke in der Entwicklung der Künste zurück und sehen von der Phantasiebeteiligung trotz der nachgewiesenen Beziehungen im allgemeinen ab. Ich greife dabei nur wenige besonders charakteristische und für unsere theoretischen Erörterungen bedeutsame Fälle heraus. Als erstes weiteres Beispiel nenne ich Ihnen den berühmten Speerträger des Polyklet, den ich Ihnen hier in der antiken Marmorkopie des Neapler Museums zeige (Fig. 27). Wir haben wohl mit Furtwängler anzunehmen, daß ein *πένταθλος*, d. h. ein Sieger im griechischen Fünfkampf oder wenigstens ein im Fünfkampf sich Übender dargestellt ist. Es ist nun aber sehr wahrscheinlich, daß Polyklet nicht ein bestimmtes Individuum nachgebildet hat, sondern den Typus eines Fünfkämpfers darstellen wollte. Es wird uns nämlich mitgeteilt, daß Polyklet seine Statue nach bestimmten Proportionen konstruiert hat. Als Maßeinheit soll ihm der Daktylos, d. h. der Querdurchmesser des Fingers gedient haben. Vier dieser Maßeinheiten oder Moduli ergaben die Breite der Hand an der Wurzel der Finger, drei dieser Handbreiten die Länge des Fußes, sechs die Länge des Rumpfes usf.[1] Daher nennt Lucian[2] die Statue „*ἔμμετρος ἀκριβῶς*", was wir etwa mit „genau maßgerecht" übersetzen können. Es wird uns auch von Galen[3] ausdrücklich bezeugt, daß Polyklet diese Konstruktionsmethode in einer Abhandlung theoretisch erörtert hat, und Philo von Byzanz[4] legt ihm den Ausspruch in den Mund, das Schöne entstehe aus dem Zusammenwirken vieler Zahlen (*τὸ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεσθαι*). Daß Polyklet oder vielleicht auch schon seine Vorgänger[5] überhaupt auf den Gedanken solcher Zahlenverhältnisse kamen, erscheint bei dem Einfluß, den die pythagoreischen Lehren gerade in dorischen Städten wie Argos, dem Hauptort der Tätigkeit des Polyklet, gewonnen hatten,

1) Vgl. Eugène Guillaume, Etudes d'art antique et moderne, Paris 1888 (Ref.).

2) *Περὶ ὀρχήσεως* 75 (308), Opp. ed. Jacobitz II, S. 106.

3) De plac. Hippocr. et Plat. V, 2, ed. Kühn, Bd. 5, S. 443 und namentl. 449. Vgl. auch ebenda Bd. 1, S. 566 und 4, S. 352 (*συμμετρία* und *ἀναλογία τῶν μορίων*).

4) *Βελοποιικά* IV, 2 (Griech. Kriegsschriftst. ed. Köchly-Rüstow, Bd. 1, S. 242).

5) Vgl. Winter, Jahrb. d. deutsch. arch. Inst. 1887, Bd. 2, S. 216 (223).

sehr begreiflich.[1] Die bestimmten Maße aber, die Polyklet seiner Statue gegeben und in seiner Schrift den Künstlern vorgeschrieben hat, entnahm er wohl sicher Messungen, die er an mehr als einer Person vorgenommen hat. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß er im Sinn unserer vorausgegangenen Erörterungen aus vielen individuellen Gestalten eine typische abstrahiert hat.

Wir wollen uns freilich im klaren darüber sein, daß das Typische, wie es durch solche rein quantitativen Maßbestimmungen gewonnen wird, von dem Allgemeinen, das wir vorhin betrachtet haben, noch weit entfernt bleibt. Es entspricht mehr einer Durchschnittsvorstellung als einer Allgemeinvorstellung[2] und kann daher nur als eine Vorstufe des Allgemeinen gelten. Immerhin aber ist zu beachten, daß durch die Kombination solcher Durchschnittsmaße eine „Gestalt" zustande kommt, deren Gesamteindruck nicht mehr rein quantitativen Charakters ist.

Eine für uns beachtenswerte Konsequenz scheint sich aus der Typuskonstruktion des Polyklet ergeben zu haben: alle seine Statuen jugendlicher männlicher Individuen mußten in der Körperform übereinstimmen, die Variation beschränkte sich auf Stellung und Haltung.[3] Über dem typischen Charakter kam der individuelle zu kurz. Das Altertum hat diesen Irrweg, so sehr es auch den Speerträger als Mustergestalt — *κανών*, Kanon — anerkannte, sehr bald wieder verlassen. Schon bei Phidias, dem größeren Zeitgenossen Polyklets, ist von dieser quantitativen Typisierung keine Rede, und erst recht verschwindet sie bei Skopas, Praxiteles und in der späteren griechischen Plastik. Der typische Charakter ist aber auch in den meisten dieser Werke unverkennbar. Es kommt auch Phidias, Skopas, Praxiteles u. a. nicht lediglich auf die Darstellung eines Individuums an, sondern sie wollen in der individuellen Statue auch etwas Allgemeines zum Ausdruck bringen, aber etwas Allgemeines, das nicht quantitativ errechnet, sondern vom Künstler etwa im Sinn einer platonischen Idee[4] erschaut wird. Die Sophoklesstatue im Lateran gibt ein ausgezeichnetes Beispiel. Sie stellt nicht lediglich den einzelnen Tragiker dar, sondern in dem Individuum auch die große dichterische „Persönlichkeit" überhaupt, die von einer höheren Warte aus selbstbewußt die Schicksale

1) Vgl. M. Collignon, Gesch. d. griech. Plastik, übers. v. Thraemer, Bd. 1, Straßburg 1897, S. 520.

2) Über diesen wichtigen Unterschied bitte ich Sie zu vergleichen Leitf. d. physiol. Psychol., 11. Aufl., S. 298 u. Logik S. 336 sowie die Dissertation von Ballin, Berlin 1912.

3) Plinius, Nat. hist. 34, 56 (die Lesarten sind allerdings verschieden).

4) Eine Abhängigkeit von der platonischen Philosophie ist ganz unwahrscheinlich.

der Menschen sinnend betrachtet. Die „Idee“ des tragischen Dichters wird dargestellt. Der uns unbekannte Künstler war schon deshalb, weil sein Werk nach dem Tode des Dichters entstand, gezwungen, seine generalisierende Phantasie zu Hilfe zu nehmen. Von einer polykletischen quantitativen Durchschnittskonstruktion — etwa auf Grund der Ausmessung eines Dutzends zeitgenössischer Tragiker — konnte selbstverständlich keine Rede sein. Die freie Phantasietätigkeit, deren Verwandtschaft mit der Generalisation wir schon festgestellt haben, mußte in den Dienst der Generalisation treten. Gerade wenn man die Lateranstatue mit den nach dem Lebenden entstandenen Vorbildern[1] vergleicht, die vielleicht dem Künstler zu Gebote standen, kommt man zu der Überzeugung, daß es ihm keineswegs nur darauf ankam, eine neue Porträtstatue zu schaffen, und wir dürfen es als wahrscheinlich betrachten, daß auch die Griechen des 4. Jahrhunderts seine Statue nicht als ein bloßes Erinnerungsbild des einen Sophokles betrachteten und bewunderten. Wir können sogar hinzufügen, daß selbst diejenigen Künstler, die ihre Statuen nach lebenden Vorbildern schufen, wohl nicht selten in dem Individuum einen Typus darzustellen versuchten. In dem Heklerschen Werk „Bildniskunst der Griechen und Römer“ finden Sie hierfür manche Beispiele. Wie weit es berechtigt ist, diese typisierende Tendenz auch als „idealisierende“ zu bezeichnen, können wir erst später untersuchen.

Und auch die ästhetische Theorie des Altertums hat diesen Standpunkt vertreten. Von Aristoteles selbst sind uns allerdings bestimmte Äußerungen über dies ästhetische Problem nicht erhalten, wir können höchstens darauf hinweisen, daß er in der Ethik die Tugend (*ἠθικὴ ἀρετή*) als ein Mittleres (*μεσότης τις*) zwischen dem Zuviel (*ὑπερβολή*) und dem Zuwenig (*ἔλλειψις*) definiert[2], und müssen es dahingestellt sein lassen, wie weit er dies Prinzip auch auf die Ästhetik ausgedehnt hat. Dagegen finden wir bei Galen[3], der in

1) Über Vorbilder, die ihm zur Verfügung standen, hat Winter ausführlich berichtet (Jahrb. d. deutsch. arch. Inst. 1890, Bd. 5, S. 151, spez. 160).

2) Akad. Ausg. z. B. 1106 b 21 f. Das *μέσον* ist für Aristoteles mit dem *ἴσον*, d. h. mit dem Gleichen und schließlich sogar mit dem Gesetz identisch (1132 a 17 und 1287 b 4). Neben der *μεσότης* spielt das Ebenmaß *συμμετρία* (vgl. 1302 b 33 und 116 b 21) eine nicht ganz scharf abgegrenzte Rolle. Unmittelbar auf die Ästhetik bezieht sich die Bemerkung 1123 b 6, derzufolge die Schönheit nur in großen Körpern zu finden ist, während kleine Gegenstände (auffälligerweise *οἱ μικροί* statt *τὰ μικρὰ* sc. *σώματα*) wohl gefällig (*ἀστεῖοι*) und ebenmäßig, nicht aber schön sein können. Die absolute Größe darf also nicht unter ein bestimmtes Maß sinken. In den folgenden Sätzen, die sich allerdings nicht mehr auf das Ästhetische beziehen, wird wieder auf die *μεσότης* Bezug genommen. Vgl. auch S. 285, Anm. 1.

3) De temper. I, 9 (ed. Kühn, Bd. 1, S. 566).

vielen Beziehungen von Aristoteles abhängig ist, die ausdrückliche Bemerkung, daß die Bildhauer und Maler ihre schönsten Werke herstellen, indem sie „das Mittlere im Auge haben" (*τὸ μέσον σκοποῦντες*).

Während diese Theorie in ihrer quantitativen Einseitigkeit an die polykletische erinnert, finden wir bei dem Neuplatoniker Plotin[1] (205—270 n. Chr.) ästhetische Lehren, die den typischen Charakter des Schönen ganz unabhängig von allen quantitativen Durchschnittskonstruktionen hervorheben. Er sagt direkt: „Die Künste ahmen nicht einfach das Gesehene nach, sondern sie steigen auf zu den Ideen (*ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους*), aus denen die Welt besteht." Wir können diese Theorie als Ideentheorie der Durchschnittstheorie des Polyklet gegenüberstellen.

In der Kunst und der Kunsttheorie der Renaissance und der Neuzeit ist im allgemeinen an der Forderung eines typischen Charakters des Kunstwerks festgehalten worden, wenn auch immer wieder Richtungen aufgetreten sind, die jede Einmischung von Durchschnitten oder „Ideen" verwerfen und lediglich die Darstellung der konkreten individuellen Erscheinung verlangen. Ich erinnere Sie wiederum nur an einige wenige Beispiele. Dantes Beatrice in der Vita nuova und in der Divina commedia ist schwerlich eine rein erdichtete Gestalt, es ist höchst wahrscheinlich, daß der Dichter ein eigenes individuelles Erlebnis, eine bestimmte individuelle Persönlichkeit — wenn auch schwerlich jene Beatrice Portinari — vor Augen gehabt hat; aber in diese individuelle Gestalt hat Dante durch seine generalisierende Phantasie unendlich viel mehr hineingelegt. Auch wenn wir von der allegorischen Deutung — Theologie, göttliche Gnade, göttliche Weisheit und Erleuchtung — absehen, bleibt soviel sicher, daß die Bedeutung der „Donna angelicata" überindividuell ist. Beatrice ist jedenfalls zugleich auch der Idealtypus des Weibes, das den Menschen „hinanzieht". Und nicht anders verhält es sich mit der Laura Petrarcas.

In der neueren Literatur ist für unsere Frage ein Vergleich des Goetheschen und des Klingerschen Faust besonders lehrreich. Der letztere bleibt allenthalben im Individuellen stecken. Allerdings

---

1) Enneaden I, 6 und namentlich V, 8 (ed. Volkmann I, S. 84ff. und II, S. 230ff., spez. 232). Da übrigens Plotin die Ideen als Zahlen auffaßt, steht seine Theorie der quantitativen doch nicht so fern, wie es den Anschein hat. Bei Plato selbst wird die Beziehung des Schönen bzw. Ästhetischen zu den Ideen noch nicht klar dargestellt, vielmehr überwiegt allenthalben der Gedanke, daß nur die eine Idee des Schönen selbst in den ästhetisch wirkenden Gebilden geschaut wird. Übrigens kennt auch Plotin eine höchste Schönheit, das *πρώτως καλόν*, in der die einzelnen weniger allgemeinen Ideen aufgehoben sind.



sagt der Dichter, in Fausts Seele sei, nachdem er den Zauber der Wissenschaften gekostet, der heftigste Durst nach Wahrheit entbrannt, und wie „jedem, der diese Syrenen kennt", sei ihm sein Zweck, diesen brennenden Durst zu stillen, entwischt, aber unser Interesse haftet im Verlauf der Erzählung fast ausschließlich an den einzelnen, ganz individuellen Abenteuern. Selbst in dem Schlußauftritt in der Hölle tritt das Typische ganz zurück; ein ironischer Epilogus muß uns auf die allgemeine Nutzanwendung der Fabel hinweisen. Wenn der ästhetische Eindruck des Goetheschen Faust so sehr viel größer ist, so beruht dies wenigstens zum Teil auch darauf, daß er den Typus des erkennenden Menschen verkörpert.

Oder denken Sie an Gestalten wie den Tartuffe, den Avare, den Misanthrope! Molière hat in seiner Bittschrift an den französischen König selbst erklärt, daß er im Tartuffe das Laster seiner Zeit habe angreifen wollen. An dem gewollten typischen Charakter kann also ebensowenig ein Zweifel sein wie an demjenigen des Miles gloriosus des Plautus oder des Horribilicribrifax des Gryphius und unzähliger anderer. Man wird auch schwerlich in Abrede stellen, daß der typische Charakter in solchen Lustspielen zur Steigerung der ästhetischen Wirkung beiträgt. Selbst für Shakespeares Falstaff behaupte ich trotz aller individuellen Ausprägung, trotz des ausgesprochenen Lokalkolorits dasselbe. Nicht bei allen, aber bei vielen Lesern bzw. Zuschauern ist selbst in diesem Fall der typische Charakter, auch wenn er uns nicht gesondert zum Bewußtsein kommt, ästhetisch nicht gleichgültig.

Ähnlich verhält es sich mit der Lyrik. In Goethes Gedicht An den Mond, in Schillers Gedicht Die Schlacht und vielen anderen ist der typische Charakter oder, wie wir jetzt mit einer neuen Wendung des Gedankens sagen wollen, die Verallgemeinerungsfähigkeit ein wichtiges ästhetisches ideatives Moment. Insbesondere bitte ich Sie sich klarzumachen, daß nicht etwa nur das Hineindenken und Hineinfühlen unserer eigenen Person von Bedeutung ist. Wir werden dies Moment der „Einfühlung" noch ausführlich besprechen und seine große ästhetische Bedeutung durchaus anerkennen. Jetzt aber stellen wir fest, daß auch ohne eine solche Einmengung unseres individuellen Ichs der typische Charakter als solcher in den angeführten Fällen oft ästhetisch wirksam ist. Ich kann die Gestalten der Beatrice, des Tartuffe, der Schlacht in höchstem Maß ästhetisch genießen, ohne daß mein Ich irgendwie hineingezogen wird.

Und auch die polykletische Variante des Typuscharakters ist der modernen Kunst nicht fremd. Immer wieder ist gelegentlich der Gedanke aufgetreten, die typische Schönheit messend zu konstruieren.

Ich nenne Ihnen beispielsweise Alberti, Leonardo und Dürer.[1] Alle drei haben ihre Anschauungen auch theoretisch niedergelegt, und bei denjenigen Dürers wollen wir einen Augenblick verweilen. Dürer will die Schönheit, z. B. des menschlichen Körpers, aus der Natur „herausziehen“, indem er aus vielen wohlgestalteten Menschen das nimmt, was bei jedem schön ist, und er glaubt durch geometrische Konstruktion diesen ästhetischen Idealmenschen finden zu können. Leon Battista Alberti[2] hatte menschliche Körper, die von erfahrenen Leuten als schön bezeichnet worden waren, gemessen und den Durchschnitt berechnet, war also rein induktiv vorgegangen. Dürer verfährt elektiv[3] und kann sich von dem Gedanken nicht freimachen, daß irgendein geheimnisvolles Maßverhältnis für den schönen Idealkörper charakteristisch sei. So glaubt er von dem Urteil der Menschen unabhängig zu werden. Er sucht — hierin mit Polyklet und Alberti übereinstimmend — ein Grundmaß, einen Modulus, wie wir vorhin sagten, dessen ganzzahlige Vielfache in dem gesuchten Idealkörper allenthalben wiederkehren sollten. Aus dem Konflikt solcher aprioristischen und empirischen, subjektiven und objektiven Prinzipien ist er nicht zu einer widerspruchsfreien Gesamtansicht gelangt. Sein Mißerfolg zeigt uns sehr deutlich, auf welche Schwierigkeiten die polykletische Theorie stoßen muß.

Auch in der modernen Kunstphilosophie hat sowohl die einseitig quantitative polykletische Theorie wie namentlich die Ideentheorie Vertreter gefunden. Der ersteren steht noch Kant in manchen Beziehungen nicht fern. Er spricht von einer „ästhetischen Normalidee“[4] und versucht eine psychologische Erklärung für ihre Entstehung. Die Einbildungskraft, meint er, hat eine merkwürdige Fähigkeit, „das Bild und die Gestalt“ eines Gegenstandes „aus einer unaussprechlichen Zahl von Gegenständen verschiedener Arten oder auch einer und derselben Art zu reproduzieren“, „ein Bild gleichsam auf

---

1) Vier Bücher von menschlichen Proportionen, Nürnberg 1528 (f IV^{v}, Abbild. Y II usf.). Vgl. dazu L. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers, Leipzig 1902, namentlich S. 41 ff.; H. Klaiber, Diss. Tübingen 1904; Winterberg, Repertorium f. Kunstwissenschaft 1903, Bd. 26, S. 1. Ich lehne mich oben an die Darstellung H. Wölfflins an (Die Kunst Albr. Dürers, 2. Aufl., München 1908, S. 347 ff.).

2) De statua (Quellenschr. f. Kunstgesch. Bd. 11, Wien 1877, S. 165 [200]).

3) Sofern Dürer zugleich elektiv verfährt, weicht er von dem induktiven Grundprinzip ab; denn um die schönsten Teile aus vielen Gestalten zusammenzusuchen, muß eben schon ein Maßstab für das Schöne vorhanden sein. — Vgl. auch J. J. Winkelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764, Kap. 4, Stück 2, und Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst usf., Dresden 1763, S. 11 ff.

4) Kritik der Urteilskraft § 17.

das andere fallen zu lassen und, durch die Kongruenz der mehreren von derselben Art, ein Mittleres herauszubekommen, welches allen zum gemeinschaftlichen Maße dient". So entsteht beispielsweise „die Statur für einen schönen Mann". Man könnte dieselbe nach Kant auch als Durchschnittswert auf Grund mechanischer Messungen konstruieren, aber unsere Einbildungskraft leistet dasselbe durch einen „dynamischen Effekt". Die Normalidee ist also „das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung . . .". Kant verweist dann auch ausdrücklich auf Polyklet. Freilich gesteht er der Darstellung dieser Normalidee gewissermaßen nur prohibitive oder negative Bedeutung zu. „Ihre Darstellung", sagt er, „gefällt nicht durch Schönheit, sondern bloß, weil sie keiner Bedingung, unter welcher allein ein Ding dieser Gattung schön sein kann, widerspricht".

In ähnlichem Sinn hat Quetelet[1] im jeweiligen „homme moyen" das Maximum der für ein Volk und eine Zeit gültigen Schönheit gesucht, und vor 25 Jahren hat P. J. Helwig diese Theorie nochmals ausführlich dargestellt, allerdings mit dem Unterschied, daß er an Stelle des arithmetischen Mittels das geometrische setzt.[2] Aus den Ausführungen des ersteren hebe ich eine als besonders wichtig hervor, obwohl der Verfasser selbst sie in keine Beziehung zur Ästhetik bringt. Quetelet[3] unterscheidet zwischen einer „moyenne" und einer „médiane". Die „médiane" ist lediglich ein mathematisches Mittel[4] aus einer Anzahl von Individuen; die interindividuellen Schwankungen oder Variationen (vgl. S. 127 f.) sind dabei ganz regellos. Die „moyenne" ist ebenfalls ein solches mathematisches Mittel, aber die interindividuellen Schwankungen verteilen sich um dies Mittel nach einem bestimmten Gesetz, und Quetelet glaubt in der Tat nachweisen zu können, daß beispielsweise die mittlere Körpergröße, die er auf Grund von Messungen vieler Individuen für die einzelnen Alter, Völker usf. berechnet hat, eine solche moyenne, nicht eine bloße médiane darstellt. Sie erkennen leicht, daß die Durchschnittstheorie ihren äußerlichen Charakter damit abstreift, der Mittelwert als moyenne wird zum Symbol eines Gesetzes: er wird zu einem Repräsentationswert höherer Ordnung, und als solcher wird er für unsere Ästhetik nicht ohne Bedeutung sein. Die fast rein spekulativen Erörterungen von Helwig

1) Physique sociale etc., Bruxelles 1869, Bd. 2, S. 370 ff.; Anthropométrie etc., Bruxelles 1870, S. 29 ff., S. 53 ff.

2) Eine Theorie des Schönen, Amsterdam 1897, namentl. § 15 ff. Vgl. dazu die Kritik von Konrad Lange, Ztschr. f. Psychol. 1898, Bd. 16, S. 409.

3) L. c. S. 18. Leider hat diese Queteletsche Unterscheidung bisher viel zu wenig Beachtung gefunden.

4) Mittel im Sinn von Durchschnittswert.

haben für uns weniger Interesse. Auf die Arbeiten von Gottfr. Schadow, C. G. Carus u. a. kann ich Sie nur kurz hinweisen.[1]

Viel zahlreicher sind die Vertreter der „Ideentheorie", für welche nach unserer Definition die Lehre charakteristisch ist, daß das Ästhetische stets oder sehr oft eine Allgemeinvorstellung, z. B. eine platonische Idee, verwirklicht. Anklänge an diese Lehre finden sich seit Plotin hier und da immer wieder. Die erste systematische Entwicklung hat Fr. W. J. v. Schelling (1775—1854) gegeben.[2] Die Kunst stellt nach diesem Philosophen die platonischen Ideen in ihrer vollen zeitlosen Wirklichkeit dar, während die Natur uns nur Vergängliches zeigt. „Hat nach der Bemerkung des trefflichen Kenners ein jedes Gewächs der Natur", sagt Schelling, „nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit, so dürfen wir sagen, daß es auch nur einen Augenblick des vollen Daseins habe. In diesem Augenblick ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und ein Vergehen zu; die Kunst, in dem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus, sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen". Diese Ideen denkt sich Schelling nicht als abstrakte, unlebendige Begriffe, sondern als göttliche Urbilder. Die erkenntnistheoretische Stellung der letzteren und die Beziehung der empirischen Prozesse zu ihnen bleibt unklar oder wird durch willkürliche Hypothesen notdürftig angedeutet. Die Schönheit wird auch als die „vollkommene Durchdringung" des Allgemeinen oder Idealen und des Realen bezeichnet. Noch mehr tritt das Mystische und Theologische bei einem Schüler Schellings, K. W. F. Solger[3] (1780 bis 1819) hervor, dessen Äthetik des Tragischen uns später beschäftigen soll. Auch G. W. Fr. Hegel[4] (1770—1831) definiert das Schöne als „das sinnliche Scheinen der Idee": die Idee negiert ihre eigene Unendlichkeit und Allgemeinheit und wird zur Endlichkeit und Besonderheit, um dann wiederum diese Negierung aufzuheben und

---

1) G. Schadow, Polyklet oder von den Maßen des Menschen usf., Berlin 1834; C. G. Carus, Die Proportionslehre der menschl. Gestalt, Leipzig 1854; Jos. Reynolds, Seven discourses on arts, London 1778 (Works, London 1798, Bd. 1, S. 80; auch Bd. 2, S. 235).

2) Litteratur siehe S. 2, Anm. 3. Speziell ist zu vergleichen WW. Bd. 5, S. 382 ff., Bd. 4, S. 218 ff., 258, 278 und Bd. 7, S. 300 ff. (303).

3) Siehe namentlich Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, Berlin 1915, Teil 1, S. 18, 60 ff., 112 ff., 129 ff. und Teil 2, S. 32.

4) Litteratur siehe S. 3, Anm. 1. Speziell bitte ich Sie zu vergleichen WW. Bd. 10, Abt. 1, S. 137 ff., insbesondere S. 144, ferner ebenda S. 91 ff. und 196 ff. Die Hegelsche Lehre ist von Fr. Th. Vischer weiter ausgeführt und zum Teil auch etwas abgeändert worden (Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Reutlingen usw. 1846—1857, Bd. 1, S. 47—78, § 10—22).

das Unendliche und Allgemeine im Endlichen und Besonderen wiederherzustellen. Ebenso finden wir bei Schleiermacher[1] (1768—1834) die Forderung der Darstellung der Gattung im Individuellen.

In weiten Kreisen ist die Ideentheorie durch Schopenhauer[2] (1788—1860, vgl. auch S. 25) bekannt geworden. Unter dem Einfluß seiner metaphysischen Grundanschauung nimmt sie folgende Gestalt an. Der Wille, das Ding an sich, das allem Gegebenen zugrunde liegt, objektiviert sich in den individuellen Dingen nur „mittelbar". Zwischen dem Willen und den individuellen Dingen stehen die Ideen im Sinne Platos. Die Idee ist die „alleinige unmittelbare und adäquate Objektität des Willens". Der Wille objektiviert sich stufenweise in den Ideen. Die höchste Stufe entspricht der Geschichte des Menschengeschlechtes. Aus der Erkenntnis der Ideen entspringt die Kunst, einziges Ziel der Kunst ist die Mitteilung dieser Erkenntnis (vgl. S. 25). „Wenn man", sagt Schopenhauer, „durch die Kraft des Geistes gehoben" — beachten Sie die Unklarheit dieses Ausdrucks! — „die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes vom Grunde nachzugehen, also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet, sondern einzig und allein das Was, auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewußtsein einnehmen läßt, sondern, statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingibt, sich ganz in diese versenkt" .... und „sein Individuum, seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt" ...., „dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches, sondern es ist die Idee, die ewige Form, die unmittelbare Objektität des Willens auf dieser Stufe: und eben dadurch ist zugleich der in dieser Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum ....., sondern er ist reines, willenloses schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis"[3]. Da jedes Ding einer solchen Betrachtung zugänglich ist und auch in jedem Ding der Wille auf irgendeiner Stufe seiner Objektität erscheint und dasselbe sonach Ausdruck einer Idee ist, so „ist auch jedes Ding schön". Unterschiede der Schönheit ergeben sich nur dadurch, daß manches

1) Vorlesungen über die Ästhetik, ed. Lommatzsch, Berlin 1842, S. 123 und 506ff. Dieselben sind schon 1819 zum erstenmale gehalten worden, aber erst postum erschienen.

2) Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig 1819, 3. Aufl. 1859, Buch 3; Parerga und Paralipomena, Kap. 16 (WW., ed. Grisebach I, S. 233ff. und 670ff.; IIa S. 475ff.; IV, S. 439ff.).

3) WW. I, 244.

Ding jene rein objektive Betrachtung erleichtert, ihr entgegenkommt, ja sie gleichsam erzwingt, „wo wir es dann sehr schön nennen“. „Dies ist der Fall teils dadurch, daß es als einzelnes Ding, durch das sehr deutliche .... Verhältnis seiner Teile die Idee seiner Gattung rein ausspricht ..., teils liegt jener Vorzug besonderer Schönheit eines Objektes darin, daß die Idee selbst, die uns aus ihm anspricht, eine hohe Stufe der Objektität des Willens und daher durchaus bedeutend und vielsagend sei“.[1]

Dank der großen Darstellungskunst Schopenhauers hat die Ideentheorie in dieser Gestalt bis heute viele Anhänger gefunden. Die schweren Mängel, die gerade der Schopenhauerschen Variante der Ideentheorie anhaften, sind namentlich folgende: sie ist aufgebaut auf der durchaus fragwürdigen Hypothese der Identität des Willens mit dem Ding an sich, sie konstruiert unklare „Objektivationen“ dieses Willens ohne jede Grundlage im Gegebenen, sie eskamotiert denselben Willen, der das Ding an sich alles Gegebenen ist, in der „willenlosen“ ästhetischen Betrachtung, sie gibt eine ganz ungenügende psychologische Darstellung der tatsächlichen Erkenntnisvorgänge bei letzterer, und sie ignoriert die beteiligten Gefühlsprozesse fast ganz. Wir dürfen also die Ideentheorie keinesfalls schlechthin mit der Schopenhauerschen identifizieren.

Eine Abart der Hegelschen Ideentheorie finden Sie bei Ed. v. Hartmann[2], der seine Ästhetik selbst als diejenige des „konkreten Idealismus“ bezeichnet. Auch er betrachtet das Schöne als die sinnliche Erscheinung der Idee, als „eine besondere Erscheinungsform des Logischen“, schreibt aber unter dem Einfluß seiner Metaphysik dem Unbewußten eine wesentliche Rolle zu. So soll z. B. das ästhetische Wohlgefallen an einer Kurve daraus entspringen, daß die ihr „zugrunde liegende unbewußte logische Idee gefühlsmäßig oder ahnungsvoll in der ästhetischen Anschauung implicite mitperzipiert wird“.

Das Gesamtbild, das sich aus diesem historischen Überblick ergibt, können wir folgendermaßen zusammenfassen: die Geschichte der Kunstwerke lehrt, daß auffallend viele durch einen typischen Charakter ausgezeichnet sind, insofern sie im Individuellen zugleich ein Allgemeines darstellen. Für diese typisierende Darstellung sind zwei Wege gewählt worden. Der erste besteht darin, daß der Künstler induktiv entweder durch Messung oder auch durch eine verschmel-

1) I, 282. Sehr aufklärend ist auch V, 444 und 446 ff.

2) Die deutsche Ästhetik seit Kant, Berlin 1886, Ausgew. Werke, 2. Aufl., Leipzig, s. a. Bd. 3, S. 357 ff.; Philosophie des Schönen, Berlin 1887, S. 25, 115, 145, 171, 187 ff. (!), 463 ff.; Philosophie des Unbewußten, 6. Aufl., Berlin 1874, S. 233 (252).

zende Erinnerungstätigkeit — ich erinnere Sie an Kants dynamischen Effekt — ein Gattungsbild gewinnt und dieses in seinem Kunstwerk mehr oder weniger individualisiert — gewissermaßen rückindividualisiert — darstellt. Der zweite Weg geht dahin, daß der Künstler eine individuelle Gestalt, z. B. eine Landschaft, einen Akt, eine historische Figur aus der Wirklichkeit entlehnt oder eine individuelle Gestalt durch seine Phantasietätigkeit schafft und in beiden Fällen eine allgemeine Bedeutung hineinlegt. Die Geschichte der Kunsttheorien lehrt dementsprechend, daß man sehr oft das Ästhetische im Sinn dieser beiden Kunstrichtungen zu definieren versucht hat, nämlich entweder als den Durchschnitt vieler Individuen einer Gattung oder als die im Individuellen verwirklichte Gattungsidee.

Indem wir nunmehr von den historischen Untersuchungen zu experimentellen und subexperimentellen übergehen, beginnen wir mit der Prüfung der Durchschnittstheorien und haben daher durch Beobachtung festzustellen, ob Durchschnittsbilder, z. B. von Köpfen, bei der Mehrzahl der Versuchspersonen ästhetische Lustgefühle hervorrufen. Das messende und konstruierende Verfahren von Alberti, Quetelet u. a. ist wenig geeignet, für solche Versuche brauchbare Durchschnittsbilder zu liefern[1], da der menschliche Kopf, insbesondere das menschliche Gesicht mit seinen zahllosen Einzelheiten sich gar nicht vollständig ausmessen läßt. Man hat sich daher der sog. generic images von Galton[2] bedient. Eine ausführliche von Abbildungen begleitete Darstellung solcher Versuche hat G. Treu gegeben.[3] Es wurden beispielsweise die Köpfe von 449 amerikanischen Studenten nach einem besonderen technischen Verfahren auf derselben Platte photographiert, ebenso die Köpfe von 47 Studentinnen. Die Durchschnittsbilder, die sich auf diesem Wege ergaben, sind für die meisten Versuchspersonen entschieden positiv gefühlsbetont. Andere Bilder sind nicht ganz so überzeugend. Treu schließt, daß das Durchschnittsrassenbild der Einzelaufnahme gegenüber als schöner empfunden werde, und zwar um so mehr, je größer die Zahl der verwerteten Individuen ist. Vorläufig möchte ich demgegenüber noch große Zurückhaltung empfehlen. Die Mitteilungen über die Herstellungsweise der Durchschnittsphotographien sind nicht so ausführlich und so durchsichtig, daß man von dem gleichmäßigen Zur-Geltung-kommen aller verwerteten Individuen überzeugt sein muß, und außerdem

1) Einen neueren Versuch hat Sargent gemacht, Scribners Magaz. 1887 (nicht zugänglich); desgl. Bowditch, Mc Clures Magaz. 1894 (Ref.).

2) Inquiries into the human faculty and its development, London 1883 und 1910 und Proceed. Roy. Inst. Gr. Brit. 1879, Bd. 9 (Ref.).

3) Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 1914, Bd. 9, S. 433.

müßten stets[1] die zugehörigen Einzelbilder zur Kontrolle bezüglich der Auswahl und zum Vergleich herangezogen werden können. Es müssen also bestätigende, ausführlichere Mitteilungen abgewartet werden. Ein endgültiges positives Ergebnis scheint mir allerdings keineswegs ausgeschlossen und wäre von größtem Interesse. Die Untersuchung müßte dann aber weiter sofort dahin ergänzt werden, daß die Durchschnittsbilder zahlreichen Versuchspersonen vorgelegt werden mit dem Ersuchen, das ästhetische Lustgefühl näher nach seiner qualitativen Nüance zu beschreiben, und zwar vor allem auch auf Grund des Vergleichs mit den Einzelbildern. Man hat mit der Möglichkeit, wenn nicht gar mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen, daß doch viele Versuchspersonen diesem oder jenem Einzelbild den Vorzug vor dem Durchschnittsbild geben werden, weil letzteres zu inhaltsleer, zu „ausdruckslos", zu „unseelisch" ist.

Handelt es sich nicht um Kopf bzw. Gesicht, sondern um den Gesamtkörper und seine Verhältnisse, so kann man zur Not auch die von Quetelet und anderen konstruierten Figuren zu Versuchen verwenden. Natürlich muß man dann so verfahren, daß man eine Figur, die z. B. auf Messungen an deutschen Individuen beruht, zunächst auch nur deutschen Versuchspersonen zur ästhetischen Beurteilung vorlegt. Dabei zeigt sich, daß das zu Gebote stehende Figurenmaterial ganz unzureichend ist. Auch fällt schwer ins Gewicht, daß die Gattungsvorstellung des menschlichen Körpers, auf die es bei solchen Versuchen ankommt, bei den meisten Menschen sehr unvollständig entwickelt oder geradezu verkümmert ist, weil sie nur unverhältnismäßig wenig Menschen nackt gesehen haben und der bekleidete Mensch die Formen des Körpers, abgesehen von einigen ganz groben Proportionen, kaum erkennen läßt. Ich darf aber nicht verschweigen, daß Menschen, die oft Gelegenheit gehabt haben, nackte menschliche Körper zu beobachten, in der Regel — soweit meine Erfahrungen reichen — an der Durchschnittsform ein starkes ästhetisches Gefallen finden. Bei mir selbst trifft dies beispielsweise in ausgeprägtem Maß zu. Es ist auch sehr begreiflich, daß bei dem Gesamtkörper der seelische Inhalt viel weniger vermißt wird als bei den Gesichtsdurchschnitten.

Gehen wir zu Aktdarstellungen auf Kunstwerken über, so wird die subexperimentelle Untersuchung weiter noch dadurch erschwert, daß der ästhetische Eindruck in hohem Maß von der Haltung der dargestellten Person beeinflußt wird. Meistens muß dieser gegenüber der Eindruck der Körperproportionen mehr in den Hinter-

1) Auf zwei Durchschnittsbildern von wendischen bzw. sächsischen Soldaten ist dies bereits geschehen.



grund treten. Es kommt hinzu, daß von keinem dieser Kunstwerke mit irgendwelcher Sicherheit gesagt werden kann, daß es auch wirklich einen Gattungsdurchschnitt, wie wir ihn untersuchen wollen, darstellt. Selbst von dem Speerträger des Polyklet wird man dies nicht bestimmt behaupten können; wir müssen offen lassen, daß Polyklet sich auch von spekulativen Zahlenkonstruktionen hat beeinflussen lassen oder sich vom Einfluß einzelner individueller Vorbilder nicht ganz hat freimachen können. Auch wird man zu erwägen haben, ob das Urteil deutscher Versuchspersonen der heutigen Zeit — ganz abgesehen von der ungenügenden Akterfahrung — für den Gattungstypus der Griechen des 5. Jahrhunderts vor Christo irgendwelche Bedeutung hat. Dazu kommt der ganz unberechenbare Einfluß ästhetischer Erfahrung — Museenbesuch usf. — bei den einzelnen Versuchspersonen.

Wir müssen also gestehen, daß die Frage, ob die Durchschnittsgestalt eine besondere Tendenz zu positiver Gefühlsbetonung hat, zurzeit auch auf experimentellem Wege noch nicht beantwortet werden kann. Sicher können wir nur sagen, daß auffällige Abweichungen von dem Durchschnitt, wenn sie nicht irgendwie motiviert sind, eine Tendenz zu negativer Gefühlsbetonung haben.[1] Solche verderben z. B. den ästhetischen Genuß an den meisten Bildern von Hans v. Marées. Das linke Bein seiner einen Hesperide hat ein Genu valgum — sog. Bäckerbein —, das für die meisten Betrachter zu weit von dem Normaltypus abweicht, und ich versuche vergebens für diese Deformation ein plausibles, zureichendes ästhetisches Motiv zu finden. Weder die wirklichen Vorzüge der Maréesschen Bilder noch die in Mode gekommenen Lobpreisungen können über solche Mängel hinwegtäuschen.[2] Nicht anders verhält es sich mit manchen Bildern von Theotocopuli, genannt el Greco[3], dem wir als extremem Impressionisten nochmals begegnen werden: einzelne seiner Köpfe sind im Verhältnis zum übrigen Körper um ein Drittel zu klein. Ich bitte Sie dabei wohl im Auge zu behalten, daß wir in allen diesen Fällen auf den Mangel an Naturwahrheit bei der jetzigen Erörterung gar nicht das Hauptgewicht legen — es gibt tatsächlich nicht wenige Menschen mit schief angesetztem Unterschenkel, unproportioniert kleinem Kopf usf. —, jetzt stellen wir vielmehr nur die auffällige und unmotivierte oder ungenügend motivierte Abweichung vom Gattungstypus und die im allgemeinen ungünstige ästhetische

1) Vgl. Plato, Timaeus 87 E („ὑπέρεξις“).
2) Muther nennt „seine großen Werke“ „manchmal geradezu kindisch“.
3) Vgl. C. Justi, Miscellaneen aus 3 Jahrh. span. Kunstlebens, Berlin 1908, Bd. 2, S. 199.

Wirkung solcher Abweichungen fest. Die vorhin erwähnte prohibitive Bedeutung der Kantschen Normalidee tritt hier klar zutage.

Während also in dieser Beziehung die Durchschnittstheorie sicher einen richtigen Kern enthält, können wir schon jetzt sagen, daß sie als allgemeingültige ästhetische Theorie vollständig versagt. Eine Durchschnittshaltung, eine Durchschnittssäule, ein Durchschnittsornament, eine Durchschnittsmelodie usf. sind bis zur Undenkbarkeit lächerlich.

Viel ergebnisreicher fällt die subexperimentelle Untersuchung bei Prüfung der Ideentheorie aus. Wir legen einer größeren Zahl von Personen Kunstwerke der verschiedensten Gattungen vor und stellen fest, ob und wieweit der ästhetische Genuß von Allgemeinvorstellungen begleitet und abhängig ist. Bei dem historischen Überblick habe ich bereits erwähnt, daß viele Kunstwerke bei vielen ganz unbefangenen Personen laut ihrer Aussage auch durch ihren typischen Charakter im Sinn der Ideentheorie ästhetisch wirken. Es ist äußerst unwahrscheinlich, daß alle diese Selbstbeobachtungen der Versuchspersonen auf Täuschung beruhen. Man wird sogar im Gegenteil vermuten dürfen, daß auch bei manchen Versuchspersonen, bei denen keine Selbstbeobachtungen über die günstige Wirkung eines typischen Faktors zu protokollieren waren, letzterer doch unbewußt an der ästhetischen Wirkung beteiligt gewesen sein könnte. Es versteht sich von selbst und ist von mir auch immer betont worden, daß die Häufigkeit und der Grad der Mitwirkung eines typischen Moments ganz und gar einerseits von der Beschaffenheit des Kunstwerks und andrerseits von der individuellen Veranlagung der Versuchsperson abhängt.

Eine besonders interessante Stellung nehmen in dieser Beziehung die musikalischen Kunstwerke ein. Sie wissen bereits, daß der assoziative Faktor in der Musik, wenn wir von der sog. darstellenden Musik oder Programmusik absehen, eine relativ unbedeutende Rolle spielt (S. 64). Jetzt wollen wir hinzufügen, daß, wenn überhaupt Vorstellungsinhalte bei dem Schaffen und bei dem Hören eines Musikkunstwerks zur Geltung kommen, diese durchweg äußerst allgemein und unbestimmt sind. Die Musik verfügt gar nicht über die Mittel, um individuell bestimmte Vorstellungsinhalte auszudrücken. Ein sehr beweiskräftiges Beispiel bietet die Eroica. Beethoven hat sie für den von ihm bewunderten Bonaparte komponiert. Was ist aber von individuellen Zügen in die Symphonie eingedrungen? Hat Beethoven etwa im ersten Satz an eine bestimmte Schlacht gedacht? Oder hat er etwa bei der Marcia funebre speziell nur an das künftige Leichenbegängnis Bonapartes gedacht? Alles das ist so gut wie ausgeschlossen. Die Eroica ist, wie ihr Name besagt, die Heldensymphonie im allgemeinen Sinn. Sie gilt der Idee des Helden. Be-

kanntlich hat Beethoven, als er erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser machen lassen, das Titelblatt mit der Widmung an Bonaparte zerrissen und bei der Ausgabe im Jahre 1806 unter den Titel nur gesetzt: per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo. Tatsächlich trafen diese Worte von Anfang an zu. Die individuelle Gestalt Bonapartes hat nur den Anstoß zur Komposition gegeben, in der Komposition selbst tritt sie ganz hinter der allgemeinen Heldenidee zurück.

Auch bei Liedkompositionen kommt dasselbe sehr deutlich zum Vorschein. Ich habe sehr oft den Eindruck, als ob die Melodie den Text des Liedes in einer ins Allgemeine entrückten Form wiedergäbe. Selbst wenn die Musik, wie man sagt, „malend" verfährt, kommt sie aus ihrem allgemeinen Charakter nicht heraus. In der Lisztschen Komposition des Königs in Thule ist das Hinabfallen des Bechers ins Meer wunderbar in den Noten ausgedrückt, aber schließlich bleibt es doch ein allgemeines Fallen, die individuelle Bedeutung gibt erst der Text.

Wir können, glaube ich, sogar noch einen weiteren Schritt wagen. Die sog. „absolute" Musik, welche im Gegensatz zur darstellenden auf alle Vorstellungsinhalte verzichtet, gibt mit diesem Verzicht auch das letzte objektive, inhaltliche Merkmal auf und hält nur noch eine gewisse Gefühlslage fest, die als solche zwar äußerst nüanciert sein kann, aber, insofern der objektive Inhalt gänzlich „offen" bleibt, zugleich im höchsten Grad allgemein ist. Wenn Sie etwa den A-moll-Walzer von Chopin (Op. 34, No. 2) hören, so wird nur bei wenigen unter Ihnen das Erinnerungsbild eines individuellen Erlebnisses oder ein individuell bestimmtes Phantasiebild aufsteigen, bei einer etwas größeren Zahl werden allgemeine, sehr unbestimmte und auch sehr variable allgemeine Objektvorstellungen auftauchen, wie z. B. der Gedanke an die Heimkehr vom Begräbnis eines Freundes, und bei der Mehrzahl und gerade auch bei solchen, deren ästhetischer Genuß besonders groß ist, wird nur eine ganz inhaltlose und insofern sehr allgemeine Stimmung das ästhetische Erlebnis bilden.[1] Rich. Wagners Forderung[2] einer „Gefühlswerdung des Verstandes" in der Kunst wird uns damit verständlich, und auch auf die Bedeutung der Mystik für die Kunst fällt so schon jetzt wenigstens von einer Seite her ein gewisses Licht.

Wenn wir uns nun so überzeugt haben, daß bei vielen Kunstwerken der verschiedensten Kunstgebiete der typische Charakter von erheblicher ästhetischer Bedeutung ist, so erhebt sich die Frage, auf

1) Von dem reinen Empfindungsfaktor, der Klangwirkung als solcher, sehe ich jetzt ab.

2) Ges. Schriften, 2. Aufl., Bd. 4, S. 78.

welchem Wege der Künstler seinem Werk diesen typischen Charakter geben kann. Ein Typus als etwas Allgemeines kommt nur durch Abstraktion, also durch Weglassen von Teilen oder Merkmalen zustande (vgl. S. 272). Nun ist aber das Wirkliche immer vollständig, d. h. frei von Abstraktionen. Es gibt keinen Menschen, der nur eine Form und keine Farbe hätte. Wie sollte also überhaupt ein Kunstwerk, das doch immer etwas Wirkliches ist, das Allgemeine darstellen können, wie sind in einem Kunstwerk Abstraktionen möglich? Sie sehen, daß wir damit auf ein Problem zurückkommen, das uns bereits im Anfang dieser Vorlesung begegnet ist und das wir damals noch zurückgestellt haben (vgl. S. 272). Wir verbinden damit die Besprechung der ästhetischen Bedeutung der Abstraktion überhaupt.

Für die Musik ergibt sich die Antwort sofort. Das Tonkunstwerk ist als solches selbstverständlich abstraktionsfrei. Die Tonempfindungen, aus denen es sich zusammensetzt, entbehren keiner einzigen von den Eigenschaften, die allen unseren Empfindungen zukommen. Da sie aber, abgesehen von ihrem akustischen Empfindungsinhalt, von Objektvorstellungen vollständig frei sind und auch nicht einmal im Sinn eines Symbols auf irgendwelche Objektvorstellungen hinweisen, so ist ihnen mit Bezug auf solche von vornherein ein typischer Charakter sicher. Es steht dies ja auch durchaus in Einklang mit der Auffassung, die ich Ihnen soeben über die musikalischen Erlebnisse an einigen Beispielen kurz entwickelt habe. Wenn Rich. Wagner Leitmotive verwendet, um gleichsam symbolisch Jungsiegfried oder Walhalla darzustellen, so ist dies eine ganz vereinzelte Ausnahme. Im allgemeinen kennt die Musik keine Symbole und insbesondere keine Symbole für Individualvorstellungen. Auch bitte ich Sie zu bedenken, daß selbst die symbolische Bedeutung solcher Wagnerschen Leitmotive nur dadurch zustande kommt, daß das Tonwerk durch einen poetischen Text, der die Musik begleitet oder uns verher als Siegfriedsage irgendwie bekannt geworden ist, und oft auch durch die optische Darstellung auf der Bühne ergänzt wird.

Etwas anders verhält es sich mit der Sprachkunst, der Poesie im weitesten Sinn. Die Worte, die sie als Ausdrucksmittel verwendet, repräsentieren Objektvorstellungen. Von der inhaltlichen Unbestimmtheit der Musik kann also nicht die Rede sein. Und doch ist auch bei der Poesie der typische Charakter ohne weiteres gegeben. Die meisten Wörter der Kultursprachen — eine Ausnahme bilden nur die Eigennamen[1] — sind nicht Individualvorstellungen, sondern All-

1) Zu diesen gehören im Sinn unserer Erörterung auch meistens Sonne, Mond, Erde usf.

gemeinvorstellungen zugeordnet. Wenn ich in einem Dichtwerk Worte wie „Held", „rot", „blühen" höre oder lese, so werden Allgemeinvorstellungen bei mir geweckt. Wir werden zwar später hören, daß zuweilen individuelle Erinnerungsbilder als sog. Repräsentantvorstellungen[1] der Allgemeinvorstellungen auftreten, und die erhebliche Bedeutung solcher individuellen Repräsentanten für den ästhetischen Genuß anerkennen, aber dies ändert nichts an der Tatsache, daß in unzähligen Fällen die Worte lediglich im Sinn von Allgemeinvorstellungen aufgefaßt werden. Mit dieser Tatsache aber ist der typische Grundcharakter der Elemente fast aller Dichtwerke von Anfang an festgelegt. Der individuelle Charakter der meisten Vorstellungskomplexe eines poetischen Kunstwerks kommt erst durch eine Kombination von Allgemeinvorstellungen sekundär zustande.[2] Die Dichtkunst hat es daher unverhältnismäßig leicht, ihren Gestalten einen typischen Charakter in sehr verschiedenem Grad, je nach der ästhetischen Zweckmäßigkeit zu erhalten.

Als Beispiel können wir etwa das Uhlandsche Gedicht „Die Rache" wählen:

„Der Knecht hat erstochen den edlen Herrn,
Der Knecht wär' selber ein Ritter gern" usf.

Der Dichter will sicher von einem individuellen Knecht und einem individuellen Ritter erzählen, aber die Worte geben nur so wenig Allgemeinvorstellungen, daß die individuelle Charakteristik, wie sie der Wortlaut gibt, minimal ist. Es bleibt der sehr variablen ergänzenden Phantasietätigkeit des Lesers bzw. Hörers (vgl. Vorles. 11) überlassen, wieweit es überhaupt zur Vorstellung eines individuellen Erlebnisses kommt.

Besonders interessant hat sich dies im Drama, und zwar zunächst schon im gelesenen Drama (vgl. S. 94) gestaltet. Ältere Dramatiker verzichteten auf alle ausführlichen Angaben über Ort und Personen. Der erste Auftritt des Clavigo gibt schlechthin an: „Clavigos Wohnung", dann hören wir noch von einem Schreibtisch, über seine Person wird überhaupt nichts bemerkt. Selbst über die erste Szene des Faust erfahren wir nur: „hochgewölbtes, enges, gotisches Zimmer", „Pult" und „Sessel". Ganz anders verfahren viele moderne Dichter. Sie geben einen großen Komplex von Allgemeinvorstellungen, durch deren Kombination ein individuelles Bild entstehen soll, und fügen zahlreiche räumliche und zeitliche Bestim-

1) Vgl. Leitf. d. phys. Psychol., 11. Aufl., S. 294 und Lehrb. d. Logik, Bonn 1920, S. 337.

2) Vgl. hierzu Logik, S. 484—499 über logische „Deskription" von Individualbegriffen.

mungen hinzu. Die Verteilung der Türen, Fenster, Schränke usw. wird oft genau angegeben. Von einer Person heißt es z. B. — in Sudermanns Höherem Leben — „vierzigjährig. Glatze. Monokel. Überlegen, beweglich, mit einem Stich ins Verbummeltsein". Krassere Beispiele werden wir später besprechen.[1] Die eine Wirkung dieses Verfahrens — die Einschränkung der freien, produktiven Phantasietätigkeit des Lesenden — interessiert uns jetzt noch nicht, die andere — die Steigerung der individuellen Bestimmtheit der Personen oder, richtiger ausgedrückt, die Annäherung an individuelle Bestimmtheit, die wir eigentlich zunächst nur auf guten Glauben nach den Eigennamen des Personenverzeichnisses voraussetzen mußten — ist für den Gegenstand unserer augenblicklichen Erörterung von großer Bedeutung. Durch diese Häufung von Merkmalen — vierzigjährig, Glatze, verbummelt usf. — wird der typische Charakter der Personen leicht gefährdet. Nur dem großen Dichter gelingt es, trotz aller individuellen Bestimmtheit oder geradezu in aller individuellen Bestimmtheit noch einen typischen Charakter festzuhalten.

Anders im aufgeführten Drama. Dies gibt zu allen Zeiten eine volle individuelle Wirklichkeit. Wir sehen Clavigo und Faust ebenso individuell vor uns wie den Maler „von Seltzer" in Sudermanns Lustspiel. Hier liegt also die eben festgestellte Gefahr für den typischen Charakter der Personen immer vor. In der Tat glaube ich bei mir für manche Dramen eine dementsprechende Verschiedenheit des ästhetischen Erlebnisses zwischen dem gelesenen und dem aufgeführten Drama — abgesehen von manchen anderen Unterschieden — sicher feststellen zu können. Wenn ich das aufgeführte Drama erlebe, hat der typische Charakter des Stückes — soweit er überhaupt vorhanden ist — eine Tendenz zurückzutreten. Goethes Faust, Calderons Das Leben ein Traum, Molières Misanthrope sind für solche Feststellungen besonders geeignet. Es bleibt nur immer zu bedenken, daß die einzelnen kunstgenießenden Individuen sich sehr verschieden verhalten: bei manchen ist die ergänzende Phantasietätigkeit, von der wir soeben gesprochen haben, so lebhaft, daß auch das gelesene Drama eine fast volle individuelle Realität bekommt und damit dann der erwähnte Unterschied gegenüber dem aufgeführten Drama mehr oder weniger verwischt wird.

Man könnte hiernach glauben, daß das aufgeführte Drama immer auf jede Abstraktion vollständig verzichten müßte. Dies trifft jedoch nicht ausnahmslos zu. Durch Reduktion der Dekorationen

1) Andrerseits liebt es eine andere moderne Richtung, ganz allgemeine und daher sogar namenlose Repräsentanten auftreten zu lassen, wie z. B. „einen König", „einen Bettler" usf.

kann nämlich künstlich eine Abstraktion herbeigeführt werden. In früheren Zeiten mußte man oft, weil die technischen Mittel versagten, auf adäquate Dekorationen verzichten. Sie wissen, wie äußerst primitiv der Ort der Handlung zur Zeit Shakespeares auf der Bühne dargestellt wurde. Wenn die Schauspieler z. B. aus dem mit Teppichen verhüllten Eingang des Hauses, das ein für allemal den Hintergrund bildete, heraustraten, so war damit angedeutet, daß die nächste Szene im Hause spielte.[1] Für alle Turm- und Balkonszenen diente eine den Hintergrund einnehmende Galerie, auf der sonst die Schauspieler saßen, die gerade nicht auf der Bühne beschäftigt waren. In neuerer Zeit ist K. v. Perfall auf der Shakespeare-Bühne des Münchener Hoftheaters aus ganz anderen Gründen zu einem einigermaßen ähnlichen Verzicht auf Dekorationen zurückgekehrt. Um nämlich eine raschere Folge der Szenen zu ermöglichen, wurden Auftritte, die relativ neutral, d. h. von dem speziellen Milieu des Stücks unabhängig sind, auf einer „Vorbühne" gespielt, die in einem ein für allemal gegebenen architektonischen Rahmen keine oder nur spärliche Spezialdekorationen enthielt. Die meisten von Ihnen werden solche Aufführungen selbst schon erlebt haben. Ganz abgesehen von den ästhetischen Vorteilen, die Perfall u. a. bezüglich der Szenenfolge im Auge hatten, werden Sie beobachtet haben, daß die meisten auf der Vorbühne sich abspielenden Auftritte in etwas abweichender Weise ästhetisch erlebt werden. Sie erscheinen etwas abstrakter. Die Individualität der Handlung tritt ein wenig mehr zurück. Das würde sogar in noch viel stärkerem Maß sich geltend machen, wenn die vorausgegangenen Dekorationen der Hauptbühne nicht noch stark nachwirkten.

Mit allem dem will ich nun durchaus nicht etwa gesagt haben, daß für das aufgeführte Drama irgendwelche derartige Abstraktionen notwendig sind. Es kam mir nur darauf an Ihnen zu zeigen, daß selbst auf demjenigen Gebiet der Dichtkunst, das der individuellen Wirklichkeit weitaus am nächsten kommt, nämlich bei dem aufgeführten Drama, doch eine Abstraktion nicht absolut ausgeschlossen ist, und daß solche Abstraktionen den ästhetischen Genuß modifizieren. Ob diese Modifikation im günstigen oder ungünstigen Sinn wirkt, hängt wiederum von der Eigenart des Stückes und derjenigen des Kunstgenießenden ab.

---

1) Vgl. hierzu und zum folgenden z. B. M. Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert, Leipzig 1904, S. 35, 123, 570, 648; K. Elze, Jahrb. d. deutsch. Shakesp.-Ges. 1879, Bd. 14, S. 1 (11); P. Marx, ebenda 1915, Bd. 51, S. 53 (63). Auf der spanischen Bühne wurde der Dekorationswechsel erst im Jahre 1661 durchgeführt (Ad. Schäfer, Geschichte des span. Nationaltheaters, Leipzig 1890, Bd. 1, S. 16ff.).

Eine merkwürdige Stellung nimmt in unserer Frage auch die Oper ein. Mit dem aufgeführten Drama teilt sie den prinzipiellen Mangel an unmittelbarer[1] Abstraktion, aber durch die hinzutretende Musik wird dies zum Teil wieder ausgeglichen: neben den individuellen Gestalten schreiten die Harmonien gewissermaßen als überindividuelle Begleiter einher.

In analoger Weise haben wir nun zu fragen, wie weit die bildenden Künste imstande sind, Abstraktionen gegenüber der individuellen Wirklichkeit durchzuführen und dadurch den typischen Charakter besser festzuhalten und leichter zugänglich zu machen. Bei der Malerei ist offenbar eine Abstraktion schon in dem Verzicht auf die dritte Dimension — die Tiefendimension — gegeben (vgl. S. 70). Da aber durch die bekannten Mittel — Perspektive, Schatten, Überschneidungen usf. — die Ergänzung der Tiefe durch den Beschauer mit großer Sicherheit erfolgt, so fällt diese Abstraktion wenig ins Gewicht. Dasselbe gilt auch von der sehr oft vorhandenen Abstraktion von der natürlichen Größe. Wir haben also festzustellen, daß die Malerei in besonderem Maße auf Abstraktionswirkungen verzichtet. Anders verhält sich die Hell-Dunkel-Kunst oder sog. Schwarz-Weiß-Kunst (S. 77). Durch den Verzicht auf die Darstellung der Farbenverschiedenheiten der Wirklichkeit vollzieht sich eine sehr eingreifende Abstraktion. Die Beobachtung lehrt sofort, daß wir bei dem Ansehen von Zeichnungen, Photographien usf. Farben meistens nicht hinzuergänzen. Die meisten Menschen, die z. B. die Corneliusschen Kartons zum trojanischen Sagenkreise in der Berliner Nationalgalerie betrachten, ergänzen die rote Farbe des aus den Wunden fließenden Bluts anschaulich nicht hinzu, und wenn wir die Photographie einer Waldlandschaft sehen, stellen wir in der Mehrzahl das Grün des Laubs uns gar nicht vor. Wir wissen, daß das Laub grün ist, sehen aber das Grün innerlich nicht vor uns. Am Tatbestand einer Abstraktion ist also gar nicht zu zweifeln. Und auch die ästhetische Wirkung dieser Abstraktion erscheint mir unverkennbar. Sie besteht nicht etwa nur darin, daß die Illusion, d. h. die Vortäuschung der Wirklichkeit weniger stark ist als bei einem Gemälde, sondern auch darin, daß im allgemeinen der typische Charakter — wenn überhaupt vorhanden — uns leichter und stärker und öfter zum Bewußtsein kommt. Von manchen Personen wird dies z. B. für die Zeichnungen von Ludwig Richter angegeben, und ich bin wohl geneigt dies zum Teil auf das Fehlen der Farbe zurückzuführen. In vielen Fällen aber wird diese Abstraktion durch eine äußerst scharf aus-

1) Die sekundäre Abstraktion, die wir auch bei dem individuellsten Erlebnis vornehmen können, steht hier nicht in Frage.



geprägte Individualisation der Form wieder wett gemacht. Das glänzendste Beispiel hierfür sind wohl die Radierungen Goyas, insbesondere die meisten Caprichos und Proverbios.[1] Die Kompensation ist oft so erheblich, daß der Unterschied sich geradezu umkehren kann.

Viel Gewicht ist also auf diese Verschiedenheit der beiden Flächenkünste (S. 70) mit Bezug auf unsere Frage nicht zu legen. Vor allem brauche ich Sie wohl auch nicht vor der törichten Schlußfolgerung zu warnen, daß etwa wegen der Abstraktion von der Farbe die Hell-Dunkel-Kunst einen Vorzug vor der Malerei habe. Wenn wir auch zugeben, daß die Abstraktion bestimmte ästhetische Vorteile gewährt und gelegentlich zu letzteren das stärkere Hervortreten des Typischen gehört, so fällt es uns doch nicht ein zu behaupten oder abzuzugeben, daß die ästhetische Wirkung lediglich von solchen Abstraktionen und lediglich von dem typischen Charakter abhängt. Wenn Cornelius wegwerfend vom buhlerischen Reiz der Farbe gesprochen und die malerische Ausführung der von ihm entworfenen Zeichnungen oft seinen Schülern überlassen hat, so wollen wir dem gegenüber nicht vergessen, daß der Zeichner, Kupferstecher und Radierer andrerseits mit dem Verzicht auf die Farbe auch eines der gewaltigsten ästhetischen Ausdrucksmittel preisgibt.

Die graphischen Künste verfügen übrigens noch über ein weiteres Abstraktionsmittel, welches ausschließlich die Form der Umrisse betrifft. Der Maler und namentlich der Hell-Dunkel-Künstler kann die Umrisse der Formen nur andeuten oder sich auf die Darstellung der Hauptumrisse beschränken und durch diese Abstraktion neben vielen anderen, zum Teil noch wichtigeren Wirkungen auch ein stärkeres Hervortreten des typischen Charakters erzielen. Wir wollen solche Kunstwerke auch kurz als „Skizzen" bezeichnen, indem wir von dem Merkmal des Provisorischen, das wir gern mit diesem Wort verbinden, absehen. Noch schärfer zeigt sich die in Rede stehende Abbreviatur bei den Karikaturen. Diese sind im allgemeinen dadurch gekennzeichnet, daß sie das charakterische Merkmal oder auch die charakteristischen Merkmale eines Objekts, z. B. einer Person, übertreibend darstellen.[2] Noch gefördert wird nun aber diese übertreibende Darstellung dadurch, daß oft andere Merkmale ganz weggelassen werden: die Karikatur ist — mit anderen Worten — sehr oft zugleich Skizze und kann dann wie diese das Typische besonders stark akzentuieren. Wenn beispielsweise mit wenigen übertreibenden

---

1) Meister der Graphik Bd. 4, herausgeg. von V. v. Loga, z. B. Taf. 13, 15, 20, 22, 50. Dasselbe gilt von Daumier und Gavarni.

2) Davon, daß dies Merkmal meistens lächerlich gemacht werden soll, können wir an dieser Stelle absehen.

Linien — krummer Nase, langem Bart, Kaftan usf. — ein polnischer jüdischer Händler dargestellt wird, so hat die Abstraktion von allem Detail der Umrisse und Schattierungen offenbar wenigstens zum Teil den Zweck und die Wirkung, uns den Typus eines solchen Händlers vorzuführen. Ich mache Sie aber darauf aufmerksam, daß diese abbreviierende Form der bildnerischen Abstraktion durchaus nicht immer im Dienst der Typisierung steht, sie kann umgekehrt auch der Individualisierung dienen. Das letztere ist dann der Fall, wenn das hervorgehobene Merkmal, zu dessen Gunsten die übrigen reduziert worden sind, entweder tatsächlich oder nach unserer geläufigen Vorstellungsweise auf ein Individuum beschränkt ist, wie z. B. der birnförmige Schädel Louis Philippes[1] oder die drei Haare Bismarcks. Wir müssen uns also hüten, jede Abstraktion schlechthin auch als Typisierung aufzufassen: logisch ist sie dies immer, ästhetisch sehr oft nicht.

Wir wenden uns schließlich zur Plastik. Wir haben bereits früher (vgl. S. 72ff.) gesehen, welche Abstraktionen diese in ihrer Hauptform, der toten Plastik (S. 70) verwendet. Wir hatten uns allerdings überzeugt, daß diese Abstraktionen nicht notwendig sind — ich erinnere Sie an die Weihnachtskrippen, an Klingers polychrome Statuen usf. —, wir hatten auch festgestellt, daß die antike Plastik im wesentlichen polychrom war, und daß die Plastik der Renaissance zum Teil nur auf Grund der falschen Annahme, die antiken Statuen seien unbemalt gewesen, auf die Farben verzichtete. Wir müssen jetzt ergänzend hinzufügen, daß doch wohl ästhetische Motive beteiligt gewesen sein müssen, wenn die Plastik in der weit überwiegenden Mehrzahl ihrer Vertreter an der Achromie, d. h. am Farbenverzicht, bis heute festgehalten hat, obwohl wir längst wissen, daß die Renaissance sich in jenem Irrtum befand. Es ist mir nicht wahrscheinlich, daß nur Gewöhnung und Mode für das Festhalten an der Achromie verantwortlich zu machen sind. Ich glaube nicht einmal, daß die Renaissance nur auf Grund ihres Irrtums die Statuen unbemalt ließ, sondern nehme an, daß auch damals schon ästhetische Momente mitgewirkt haben. Welche dies damals waren und heute noch sind, läßt sich leicht angeben. An der ersten Stelle steht die Konzentration auf die Schönheit der reinen Form. Die Farbe lenkt die Aufmerksamkeit von der Form bis zu einem gewissen Grade ab, unser ästhetisches Interesse wird geteilt. Dazu kommen aber zweitens die Wirkungen der Abstraktion als solcher, und unter diesen Wirkungen spielt auch das stärkere Hervortreten des Typischen eine Rolle. Stellen Sie sich z. B. Niobe bemalt vor, das Haar etwa schwarz oder

1) Vgl. die Zeichnungen Philipons in der Caricature und im Charivari 1830—1835.



dunkelbraun, die Haut von südlichem Teint, das Gewand vielleicht gelblich usf.![1] Ohne Zweifel würde damit eine viel größere Annäherung an die individuelle Wirklichkeit erzielt, wir würden die thebanische Königin Niobe vor uns sehen. Zugleich aber würde das Allgemeinmenschliche, das Typische zurücktreten oder wenigstens in Gefahr stehen für viele Beschauer zurückzutreten. Es gibt unzählige Menschen, die den allergrößten ästhetischen Genuß bei der Betrachtung der Statue haben und an das dargestellte Individuum, die thebanische Königin, überhaupt kaum denken: Niobe ist für sie vor allem ganz allgemein die Mutter[2], die ihr Kind vergeblich gegen den Tod zu verteidigen sucht. Es fällt mir natürlich nicht ein, diese Überlegung auf alle plastischen Werke zu übertragen. Ich kann nur wiederholen, daß dies Hervortreten des Typischen ein häufiges und wichtiges, aber keineswegs ein absolut notwendiges Merkmal des Ästhetischen ist.

Noch eine andere vielerörterte Abstraktion, die in der modernen Plastik eine wichtige Rolle spielt, wird hierdurch unserem Verständnis näher gebracht. Ich meine die gelegentliche Nacktdarstellung moderner Menschen in unserer Plastik. Vergegenwärtigen Sie sich z. B. Klingers Beethoven! Der Oberkörper einschließlich der Arme ist völlig nackt. Warum diese Abweichung von der gewohnten Wirklichkeit, da wir doch schwerlich das nackte Sitzen auf einem Sessel als natürlich betrachten können? Und warum würde ein Maler kaum eine ähnliche Nacktdarstellung wagen? Die Freude am Akt als solchem gibt keine ausreichende Erklärung, da diese ebenso auch für den Maler besteht. Es wird auch schwerlich genügen zu sagen, daß der Oberkörper Beethovens so schöne oder so charakteristische Formen aufweist, daß um ihretwillen die Nacktdarstellung geboten war. Man wird also doch darauf hingewiesen, daß der Künstler fürchtete, durch moderne Kleidung Beethoven zu sehr als Kind seiner Zeit darzustellen: wenigstens in dieser einen Beziehung sollte Beethoven jeder individuellen oder, wie wir auch sagen können, historischen Zeit entrückt werden. Und in der Tat ergibt die subexperimentelle Untersuchung, daß die meisten Beschauer vor dem Klingerschen Werk in besonderem Maß den Eindruck einer zeitlosen, überindividuellen Persönlichkeit haben. Selbst wenn Klinger selbst nicht bewußt eine solche Wirkung mit der Nacktdarstellung bezweckt hat, ist an der Tatsächlichkeit dieser Wirkung nicht zu zweifeln (vgl. S. 270). Daß noch andere hier uns nicht interessierende Motive von seiten des

---

1) Über Umfang und Art der Bemalung des nicht erhaltenen griechischen Originals ist uns meines Wissens nichts bekannt.

2) Die Bestrafung des Hochmuts tritt mehr zurück.

Künstlers und auch noch andere ästhetische Wirkungen auf den Beschauer in Betracht kommen, geben wir dabei gern zu.

Beiläufig will ich noch bemerken, daß mir auch die plastische Darstellung moderner Menschen in antiker Gewandung oft einem ähnlichen Zweck zu dienen scheint. Wir können doch nicht annehmen, daß beispielsweise Goethe, wenn er in einer Toga dargestellt wird, von uns deshalb in das Altertum versetzt werden soll. Die antike Tracht dient vielmehr im wesentlichen dazu, Goethe seiner individuellen Zeit zu entrücken. Sie ist gleichsam das Surrogat für eine Abstraktion, also ein Surrogat für die Nacktheit. Dabei will ich nicht leugnen, daß auch die Gefühlsirradiationen, welche sich mit der antiken Gewandung verknüpfen, nicht gleichgültig sind, und daß vielleicht im Spezialfall einer Togastatue Goethes auch die Erinnerung an die Stellung Goethes zur klassischen Kunst der Antike ein wenig mitwirken könnte.

Schließlich glaube ich, daß der Bildhauer noch über ein letztes Mittel der Abstraktion verfügt, das für die ästhetische Theorie besonders interessant ist. Er kann nämlich die Umrisse nur unbestimmt andeuten und dadurch — abgesehen wiederum von anderen Nebenwirkungen — einen mehr typischen Eindruck erzielen. An sich scheint ja eine solche Unbestimmtheit ein Widersinn: ein plastisches Gebilde, sollte man meinen, muß eben doch eine bestimmte Form haben. Bei genauerer Überlegung verschwindet dieser Widersinn jedoch vollständig: selbstverständlich muß eine Statue eine bestimmte Form haben, aber diese kann so gewählt werden, daß sie noch mancherlei Deutungen zuläßt. Während die Skizze — auch die plastische — viele Züge wegläßt und nur einige wenige Umrisse, diese aber relativ scharf gibt, deutet das plastische Kunstwerk, das mir jetzt vorschwebt, alle Umrisse nur an. Vertiefungen und Erhebungen sind mehr ausgeglichen. Die Einzelheiten treten gegenüber der Gesamtwirkung zurück. Ein ausgezeichnetes Beispiel liefern manche Werke von Auguste Rodin aus seiner späteren Schaffenszeit.[1] Wenn Sie die Abbildung betrachten, die ich Ihnen hier zeige (Fig. 28), so fällt Ihnen sofort die Verwischung der Umrisse auf.[2] Und die ästhetischen Wirkungen dieser Verwischung sind sehr beträchtlich. Hier heben wir nur die Überleitung aus dem Indivi-

1) Weitere Abbildungen finden Sie z. B. bei P. Clemen, Kunst f. Alle, Bd. 20, 1905, S. 289 und ebenda Bd. 26, 1911, S. 25. Clemen spricht von „Skizzismus".

2) Andere Werke von Rodin zeigen umgekehrt eine übertreibende Ausprägung einzelner Teile oder Merkmale. Rodin nennt das selbst „amplification" und „exagération". In seinen Gesprächen bezeichnet er sich als Mathematiker und seine Bildhauerei als das Produkt geometrischer Überlegung (Kunst f. Alle, Bd. 26, S. 42 ff.; Gespräche mit Rodin 1902 von Jud. Chadel, 1908 von v. Oest herausgegeben).





Fig. 28. Der Dichter und die Muse von Auguste Rodin (nach Grautoff, Kunst für Alle 1911).

duellen in das Typische hervor. Nur ausnahmsweise bleibt dieser Eindruck bei einzelnen Beschauern nahezu vollständig aus. Ich kann daher Alfred Kuhn[1] fast ganz beistimmen, wenn er am Schluß seiner sonst ganz anders orientierten Besprechung der Rodinschen Spätwerke sagt: „wie die Noumena Platons sind sie Urbilder von absoluter Existenz, den vergänglichen und unvollkommenen Phaenomena entgegengestellt". An ganz anderer Stelle — wenn wir von dem sog. Illusionismus sprechen — kommen wir auf diese eigentümliche Richtung der Plastik zurück. Ich trage jetzt nur noch nach, daß auch auf dem Gebiet der Malerei ähnliche Erscheinungen in großer Zahl vorliegen und zum Teil ähnlich gedeutet werden müssen.[2] Ich gehe sogar so weit, daß ich behaupte: das Sfumato und Chiaroscuro vieler großer Maler hat neben manchen anderen Funktionen zuweilen auch die Wirkung, daß es entindividualisiert. Das gerade Gegenteil finden wir bei solchen älteren und namentlich modernen Malern, wie z. B. Toorop und van Gogh, die gelegentlich sogar die Umrisse der dargestellten Gestalten durch besondere schwarze oder wenigstens dunkle Linien markieren. Ein solches Verfahren kann den individuellen Charakter noch stärker hervortreten lassen.

Aus allen vorausgegangenen Darlegungen schließen wir, daß auf allen Kunstgebieten dem Künstler mannigfache Mittel der Abstraktion zur Verfügung stehen, um seinen Kunstwerken einen typischen Charakter zu verleihen, und versuchen nunmehr die schwierige Frage zu beantworten, wodurch der typische Charakter positiv ästhetisch wirkt. Welche ästhetische Vorzüge hat das Typische oder Generelle[3] vor dem Individuellen, so daß der Künstler durch Abstraktionen die Wirklichkeit verkürzt? Im folgenden zähle ich Ihnen diese Vorzüge zuerst einzeln auf und fasse sie dann unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zusammen.

Erstens können wir sagen, daß das Typische gegenüber dem Individuellen das Einfachere ist und innerhalb bestimmter Grenzen das Einfache ästhetisch bevorzugt ist. Dies Moment der Einfachheit ist uns schon bei den Verhältnissen der Schwingungszahlen in Akkorden und bei den optischen und akustischen Rhythmen begegnet. Am schönsten hat unter den modernen Künstlern vielleicht Cézanne dies Moment hervorgehoben. Er soll sogar den Gedanken ausgesprochen haben, daß alle Kunstformen schließlich auf einfache geometrische

1) Die neuere Plastik, München 1921, S. 52.

2) Vgl. z. B. das Bild von Mokkei, Abendgeläute eines fernen Tempels (W. Weisbach, Impressionismus, Berlin 1910, Bd. 2, S. 14).

3) Zwischen dem Typischen und dem Generellen unterscheide ich gemäß folgender Definition: das Typische ist das Generelle, wie es sich in den Individuen vorfindet. Leider ist der Gebrauch beider Termini schwankend.

Gebilde wie Kugel, Kegel usf. zu reduzieren seien. Die groteske Übertreibung dieser Doktrin wird uns bei der Besprechung des Kubismus begegnen. Auch erinnere ich Sie daran, daß die platonischen Ideen, die transzendenten Vertreter des Allgemeinen, von Plato sehr oft mit einfachen mathematischen Gebilden identifiziert werden.

Zweitens können wir die Unbestimmtheit des Allgemeinen — ebenfalls innerhalb bestimmter Grenzen — als einen ästhetischen Vorzug auffassen. Wir werden in einer besonderen Vorlesung nachweisen, daß die Mitwirkung der Phantasietätigkeit des Kunstgenießenden ein wichtiges positives ideatives Moment ist. Wird uns die vollständige, abstraktionsfreie individuelle Wirklichkeit dargeboten, so ist diese Phantasietätigkeit sehr stark eingeengt; dagegen gestattet das typisierende Kunstwerk ein freies, fast unbeschränktes Spiel der Phantasie.[1]

Drittens haben wir die eigentümliche Transgression des Allgemeinen in Betracht zu ziehen. Ein Allgemeinbegriff wie „Pferd" umfaßt eine unendliche Zahl individueller Pferde; er überschreitet bezüglich der erfahrenden Subjekte wie bezüglich der erfahrbaren Objekte alle Grenzen. Unsere späteren Untersuchungen werden lehren, daß eine solche unendliche Perspektive ästhetisch nicht bedeutungslos ist. Es ist nicht gleichgültig, daß Faust der Repräsentant der unendlich vielen nach Erkenntnis dürstenden Menschen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft ist; es ist nicht gleichgültig, daß der Trauermarsch der Eroica auch allen den unbekannten Helden gilt, die irgendwo und irgendwann gekämpft haben und untergegangen sind. Die eigentümlichen Gefühlszustände, welche hierbei in Wirkung treten, werden ein wichtiger Gegenstand unserer Lehre vom ästhetischen Genuß sein.

In engem Zusammenhang mit der Transgression steht auch die superlativische Steigerungsfähigkeit des Allgemeinen.[2] Der Allgemeinbegriff umfaßt nicht nur der Zahl nach unendlich viele Individuen, sondern er läßt auch für diese Individuen eine unbeschränkte — superlativische — Steigerung des Grads der Merkmale zu. Der individuelle Held, mag er noch so gewaltig sein, bleibt, eben weil er ein Individuum ist, von beschränkter Größe: wir sehen die Grenzen seiner Persönlichkeit. Wo wären solche Grenzen bei

1) Je individueller, je weniger typisch ein Kunstwerk ist, um so mehr ist die Phantasie des Kunstgenießenden beengt. Für den Kunstschaffenden gilt dies nicht, insofern die individuelle Gestaltung oft (nicht stets) gerade von der freien Phantasietätigkeit des Künstlers abhängt (vgl. Schillers Abhandl. über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen 1795, Ausg. Cotta 1877 IV, S. 639).

2) Auf dies Moment habe ich bereits in meiner Erkenntnistheorie, Jena 1913, S. 508 hingewiesen.



der Eroica? Andere Künste, die nicht so abstraktionsfähig wie die Musik sind (vgl. S. 288), können allerdings nicht in gleichem Maß freie Bahn für eine solche superlativische Steigerung öffnen, aber dadurch, daß sie in bescheidenem Maß ebenfalls Abstraktionen vornehmen und so eine typische Bedeutung in das Individuelle hineinlegen, ist auch ihnen dieser Weg nicht verschlossen.

Wir sind noch lange nicht so weit in unserer Untersuchung vorgeschritten, daß wir schon jetzt alle diese Momente unter dem einheitlichen Gesichtspunkt einer allgemeinen ästhetischen Theorie endgültig zusammenfassen könnten. Wir behalten die Lösung dieser Aufgabe unserer letzten Vorlesung vor und heben jetzt nur vorläufig die bedeutsame Rolle hervor, welche wiederum das Wiedererkennen bei den ästhetischen Wirkungen spielt. Nur lernen wir seine Bedeutung jetzt von einer anderen Seite kennen. Wenn ich einen Freund, einen Refrain, ein Leitmotiv, die Kurve eines Ornaments wiedererkenne, so bezieht sich das Wiedererkennen auf die Wiederkehr eines individuellen Objekts. Bei dem jetzt besprochenen typischen Charakter vieler Kunstwerke handelt es sich darum, daß wir in dem vom Künstler dargestellten Typus zahllose Individuen, wirklich erlebte und von unserer Phantasie vorgestellte, wiedererkennen und dem Typus subsumieren können.[1] Wir können geradezu von einem unendlich ausgedehnten potentiellen Wiedererkennen sprechen. In Faust kann ich die unzähligen erkenntnissuchenden Menschen „wiedererkennen“, die ich in der Erinnerung oder in der Phantasie mir vorstelle. Die ästhetische Funktion des Wiedererkennens zeichnet sich jetzt auch schon etwas deutlicher ab: das Wiedererkennen als solches ist nicht stets positiv betont, es verstärkt nur gegebene positive Gefühlsbetonungen. Das Wiedererkennen eines Feindes ist in der Regel negativ gefühlsbetont, und auch für negativ betonte Gegenstände werden Allgemeinvorstellungen gebildet, die selbst gleichfalls negativ gefühlsbetont sind. Es muß also zunächst ein irgendwie positiv betontes Material gegeben sein, und dann erst kann die positive ästhetische Wirkung des Wiedererkennens zur Geltung kommen. Das Wiedererkennen wirkt also gewissermaßen als Multiplikator.

Zurzeit verfolgen wir diesen Gedanken nicht weiter und schließen unsere Untersuchung des typischen Charakters mit der Feststellung ab, daß in der Kunst von jeher zwei Richtungen aufgetreten sind, eine typisierende und eine individualisierende. Verstehen wir

1) Diejenigen unter Ihnen, die Kants Kritik der Urteilskraft kennen, werden sich erinnern, daß auch Kant die subsumierende Urteilskraft in bestimmte Beziehungen zur Ästhetik bringt; diese haben aber mit den hier besprochenen kaum etwas zu tun. — Vgl. auch Leitf. d. physiol. Psychol., 11. Aufl., S. 362 und 368 über identifizierendes und subsumierendes Wiedererkennen.



unter Stil — mit einigen Vorbehalten — eine Kunstrichtung, die durch ein oder mehrere formale Prinzipien ein einheitliches Gepräge bekommt (vgl. Vorlesung 12), so können wir auch von einem typisierenden und einem individualisierenden Stil sprechen. Die einzelne Kunstepoche, der einzelne Künstler, das einzelne Kunstwerk und die einzelne Gestalt eines Kunstwerks ist bald mehr typisierend, bald mehr individualisierend. Geßler in Wilhelm Tell ist fast nur Typus, Iphigenie ist viel typischer als Tasso. Bei Shakespeare ist die typisierende Tendenz sehr viel schwächer als bei Schiller. Die hellenistische plastische Kunst ist im allgemeinen viel individualisierender als die sog. klassische des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts.

Schillers bekannte Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung deckt sich zum Teil mit dem Gegensatz, den wir eben besprochen haben. Der naive Dichter beschränkt sich nach Schiller bloß auf Nachahmung der Wirklichkeit, der sentimentalische reflektiert über den Eindruck der Gegenstände, er bezieht den Gegenstand „auf eine Idee", und daher „hat er es immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit einer Idee als dem Unendlichen zu tun". Sie erkennen, wie Schiller auf einem ganz anderen Wege zu ganz ähnlichen Unterscheidungen gelangt ist. Auch daß er Klopstock als den charakteristischen Vertreter der sentimentalischen Dichtung, und zwar speziell der „elegischen"[1] sentimentalischen Dichtung anführt und ihn vorzugsweise deshalb als „musikalischen Dichter" bezeichnet, wird uns nach unseren Erörterungen über den abstrakten Charakter der Musik (vgl. S. 288) in keiner Weise befremden.

Nicht richtig wäre es hingegen, wenn Sie etwa die typisierende Kunstrichtung schlechthin mit der „klassischen" Kunstrichtung identifizieren wollten. Wir werden später finden, daß beide sich nur in sehr beschränkter Weise decken. Dasselbe gilt von der individualisierenden und der realistischen bzw. naturalistischen Richtung. Trotz einer sehr nahen Verwandschaft werden sich auch bestimmte, nicht unwesentliche Unterschiede ergeben. Diese können uns aber erst verständlich werden, wenn wir in den folgenden Vorlesungen noch andere ästhetische ideative Momente kennen gelernt haben.

---

1) Auf die Unzweckmäßigkeit der Schillerschen Termini haben wir hier nicht einzugehen, ebensowenig auf seine m. E. unhaltbare Gegenüberstellung von Vernunft (Geist) und Sinnlichkeit.

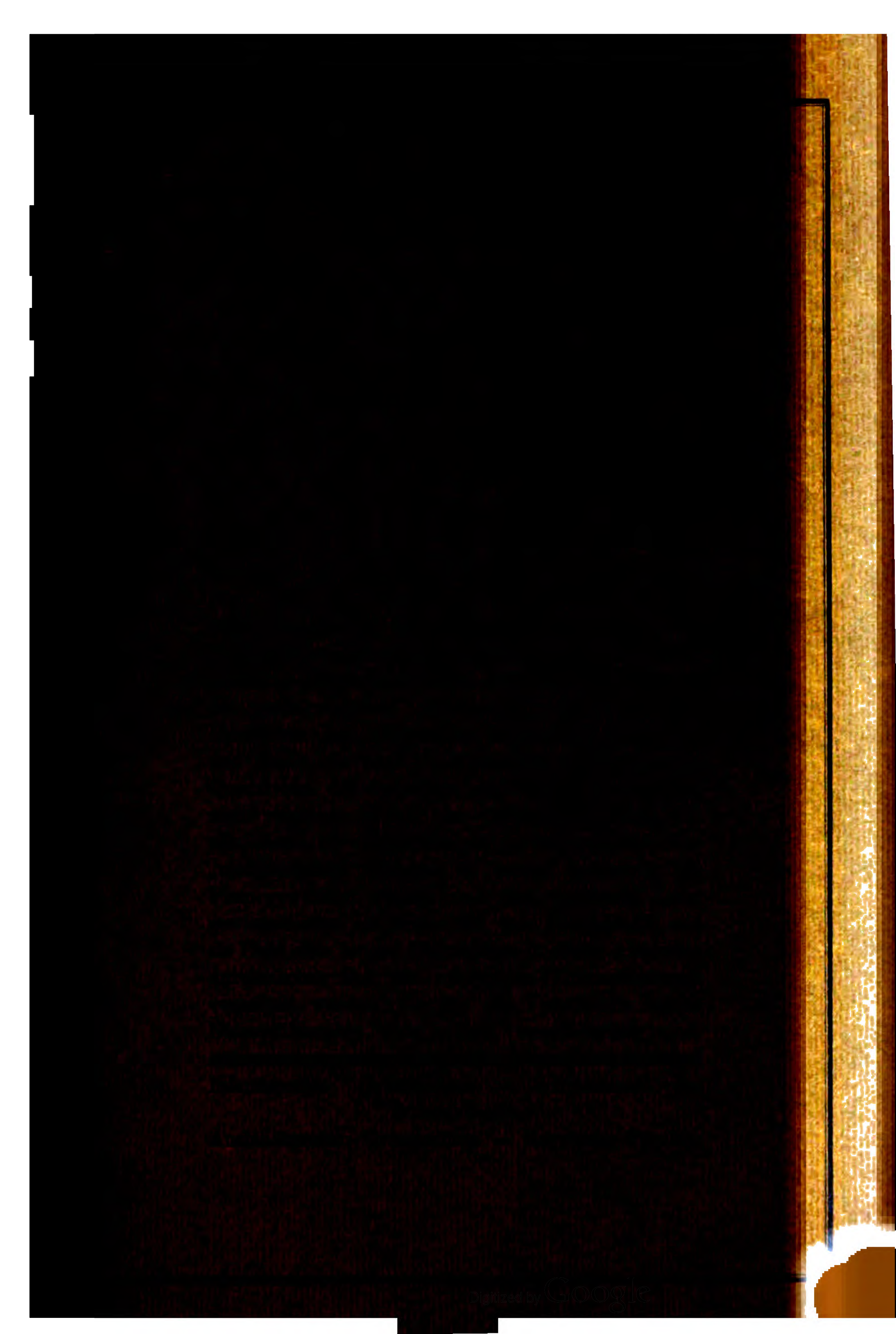
unter Stil — mit einigen Vorbehalten — eine Kunstrichtung, die durch ein oder mehrere formale Prinzipien ein einheitliches Gepräge bekommt (vgl. Vorlesung 12), so können wir auch von einem typisierenden und einem individualisierenden Stil sprechen. Die einzelne Kunstepoche, der einzelne Künstler, das einzelne Kunstwerk und die einzelne Gestalt eines Kunstwerks ist bald mehr typisierend, bald mehr individualisierend. Geßler in Wilhelm Tell ist fast nur Typus, Iphigenie ist viel typischer als Tasso. Bei Shakespeare ist die typisierende Tendenz sehr viel schwächer als bei Schiller. Die hellenistische plastische Kunst ist im allgemeinen viel individualisierender als die sog. klassische des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts.

Schillers bekannte Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung deckt sich zum Teil mit dem Gegensatz, den wir eben besprochen haben. Der naive Dichter beschränkt sich nach Schiller bloß auf Nachahmung der Wirklichkeit, der sentimentalische reflektiert über den Eindruck der Gegenstände, er bezieht den Gegenstand „auf eine Idee", und daher „hat er es immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit einer Idee als dem Unendlichen zu tun". Sie erkennen, wie Schiller auf einem ganz anderen Wege zu ganz ähnlichen Unterscheidungen gelangt ist. Auch daß er Klopstock als den charakteristischen Vertreter der sentimentalischen Dichtung, und zwar speziell der „elegischen"[1] sentimentalischen Dichtung anführt und ihn vorzugsweise deshalb als „musikalischen Dichter" bezeichnet, wird uns nach unseren Erörterungen über den abstrakten Charakter der Musik (vgl. S. 288) in keiner Weise befremden.

Nicht richtig wäre es hingegen, wenn Sie etwa die typisierende Kunstrichtung schlechthin mit der „klassischen" Kunstrichtung identifizieren wollten. Wir werden später finden, daß beide sich nur in sehr beschränkter Weise decken. Dasselbe gilt von der individualisierenden und der realistischen bzw. naturalistischen Richtung. Trotz einer sehr nahen Verwandschaft werden sich auch bestimmte, nicht unwesentliche Unterschiede ergeben. Diese können uns aber erst verständlich werden, wenn wir in den folgenden Vorlesungen noch andere ästhetische ideative Momente kennen gelernt haben.

1) Auf die Unzweckmäßigkeit der Schillerschen Termini haben wir hier nicht einzugehen, ebensowenig auf seine m. E. unhaltbare Gegenüberstellung von Vernunft (Geist) und Sinnlichkeit.





THEODOR ZIEHEN

VORLESUNGEN ÜBER ÄSTHETIK

ZWEITER TEIL



1925

MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE / SAALE


Digitized by Google

VORLESUNGEN

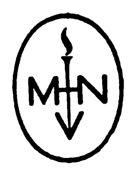
ÜBER

ÄSTHETIK

VON

DR. TH. ZIEHEN
ORD. PROFESSOR DER PHILOSOPHIE IN HALLE

ZWEITER TEIL



HALLE (SAALE)
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1925



Buchdruckerei des Waisenhauses, Halle (S.)

THEODOR ZIEHEN

VORLESUNGEN ÜBER ÄSTHETIK

ZWEITER TEIL



1925

MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE / SAALE

Buchdruckerei des Waisenhauses, Halle (S.)

THEODOR ZIEHEN

VORLESUNGEN ÜBER ÄSTHETIK

ZWEITER TEIL



1925

MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE / SAALE



VORLESUNGEN

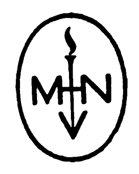
ÜBER

ÄSTHETIK

VON

DR. TH. ZIEHEN
ORD. PROFESSOR DER PHILOSOPHIE IN HALLE

ZWEITER TEIL



HALLE (SAALE)
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1925



Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale)

Inhaltsübersicht von Band I und II.

Band I.

Band II.

TEIL II

9. Vorlesung.

Ästhetik der Vorstellungen. 2. Die Komplexibilität. (Komplexibilität in der bildenden Kunst. Einheit des Orts und der Zeit in der Dichtkunst.)

Wir haben in der letzten Vorlesung den typischen Charakter als ein wichtiges ideatives ästhetisches Moment kennen gelernt. Von ebenso großer Bedeutung ist ein zweites Moment, das wir kurz als Komplexibilität bezeichnen wollen; deutsch könnten wir etwa von Zusammenfaßbarkeit oder Einheitlichkeit sprechen. Die im ästhetischen Objekt gelegenen Beziehungen, welche dieser Eigenschaft der Einheitlichkeit zugrunde liegen, wollen wir als Einheitsfaktoren oder auch kurz als Einheit bzw. Einheiten bezeichnen. G. E. Müller spricht in ähnlichem Sinne von „Kohärenz". Wir gehen, um dies Moment richtig zu verstehen und zu bewerten, von bekannten psychologischen Tatsachen aus. Ich kann fünf Punkte zugleich auf einer Tafel sehen, ohne sie zu einem Fünfeck zusammenzufassen. Dies bloße Zugleichsehen, das wir mit Kant auch als „Synopsis" bezeichnen können[1], ist nichts anderes als die Tatsache mehrerer gleichzeitiger Empfindungen in einem Bewußtsein. Ebenso kann ich z. B. acht Töne nacheinander hören, ohne daß ich sie zu einer Melodie zusammenfasse. Es müssen also besondere zusammenfassende Akte hinzutreten, damit alles dasjenige zustande kommt, was wir als Gestalt, Melodie usf. bezeichnen. Wenn ich eine Gestalt als Gestalt sehe oder eine Melodie als Melodie höre, liegt kein reiner Empfindungsakt vor, sondern eine Zusammenfassung oder Verknüpfung von Empfindungen durch die sogen. synthetische Funktion. Man kann Empfindungsvorgänge, bei denen in solcher Weise intellektuelle Funktionen mitwirken, auch als „Wahrnehmungen" bezeichnen und demgemäß von Gestalt- und Melodiewahrnehmung sprechen. Unter bestimmten, hier nicht weiter in Betracht kommenden Vorbehalten können wir auch sagen, daß wir an den reinen Empfindungs-

1) Kritik der reinen Vernunft, Kehrb. Ausg. S. 110.

tatbestand, die Synopsis im erweiterten Sinn[1], **zusammenfassende Vorstellungen**, nämlich Gestaltvorstellungen, Melodievorstellungen usf. anknüpfen. Solche Vorstellungen bezeichnet man auch als **Komplexionsvorstellungen**[2], die zugehörigen Akte oder Vorgänge als **Komplexionen**. Eine Vielheit oder Mannigfaltigkeit von Empfindungen wird auf diesem Weg zu einer Einheit verschmolzen.[3]

Es ist nun eine allenthalben leicht festzustellende Tatsache, daß manche Empfindungsgruppen sich sehr leicht, andere nur sehr schwer zu einer Einheit zusammenfassen lassen. Die „**Komplexibilität**“, so können wir kurz sagen, ist äußerst verschieden. Selbstverständlich hängt diese Zusammenfassung auch von der Beanlagung und der jeweiligen Disposition des empfindenden Individuums ab, aber auch bei gleicher Beanlagung und gleicher Disposition bleiben noch äußerst erhebliche Unterschiede der Komplexibilität bestehen, die von der Auswahl und Gruppierung der Empfindungen selbst und damit der Reize bedingt werden.[4] Ich fasse z. B. drei Punkte oder vier Punkte, die ein Quadrat bilden, oder acht Punkte, die ein reguläres Achteck bilden, viel leichter zu einem Dreieck bzw. zu einem Quadrat oder Achteck zusammen als sieben Punkte, die ein unregelmäßiges Siebeneck mit zwei einspringenden Winkeln bilden, zu einem solchem Siebeneck. Daher prägen wir uns auch manche Sternbilder sehr leicht, andere sehr schwer ein. Auf dem Gebiet der Musik geben die Fugen ein sehr einleuchtendes Beispiel. Ob jemand das Motiv einer Fuge heraushört, hängt zunächst von der individuellen Beanlagung ab. Es gibt unmusikalische Menschen, die nur sehr schwer und nur unter Anwendung von allerhand Hilfsmitteln den zu diesem Heraushören erforderlichen synthetischen Akt zustande bringen, während er andern sofort gelingt; aber auch der musikalische Mensch vollzieht die Synthese bei der einen Fuge

---

1) Wir erweitern die Bedeutung des Terminus, indem wir ihn nicht auf das optische Gebiet und auf das Zugleich (Nebeneinander) beschränken.

2) Im Anschluß an Chr. v. Ehrenfels dehnt man auch den Terminus „Gestaltvorstellungen“ im weiteren Sinn oft auf nicht-optische Komplexionsvorstellungen aus.

3) Voraussetzung für diese Einheitlichkeit der Zusammenfassung ist selbstverständlich die sogen. Einheitlichkeit unseres Ich (vgl. Grundlagen der Psychol., Leipzig-Berlin 1915, S. 115ff.), dagegen trifft es nicht zu, wenn Th. Lipps (Raumästhetik usf., Leipzig 1897, S. 41 und 45) behauptet, daß wir die Mannigfaltigkeit „nach Analogie“ des Individuums (des mit sich identischen Ichs) betrachten, und daß das „Urbild“ der simultanen und sukzessiven Einheit speziell irgendwie mit dem menschlichen Willensakt (Wollen) zusammenhängt.

4) Aristoteles hat dafür den Terminus εὐσύνοπτος (wörtlich übersetzt: gut zusammensehbar).

9. Vorlesung.

Ästhetik der Vorstellungen. 2. Die Komplexibilität. (Komplexibilität in der bildenden Kunst. Einheit des Orts und der Zeit in der Dichtkunst.)

Wir haben in der letzten Vorlesung den typischen Charakter als ein wichtiges ideatives ästhetisches Moment kennen gelernt. Von ebenso großer Bedeutung ist ein zweites Moment, das wir kurz als Komplexibilität bezeichnen wollen; deutsch könnten wir etwa von Zusammenfaßbarkeit oder Einheitlichkeit sprechen. Die im ästhetischen Objekt gelegenen Beziehungen, welche dieser Eigenschaft der Einheitlichkeit zugrunde liegen, wollen wir als Einheitsfaktoren oder auch kurz als Einheit bzw. Einheiten bezeichnen. G. E. Müller spricht in ähnlichem Sinne von „Kohärenz". Wir gehen, um dies Moment richtig zu verstehen und zu bewerten, von bekannten psychologischen Tatsachen aus. Ich kann fünf Punkte zugleich auf einer Tafel sehen, ohne sie zu einem Fünfeck zusammenzufassen. Dies bloße Zugleichsehen, das wir mit Kant auch als „Synopsis" bezeichnen können[1], ist nichts anderes als die Tatsache mehrerer gleichzeitiger Empfindungen in einem Bewußtsein. Ebenso kann ich z. B. acht Töne nacheinander hören, ohne daß ich sie zu einer Melodie zusammenfasse. Es müssen also besondere zusammenfassende Akte hinzutreten, damit alles dasjenige zustande kommt, was wir als Gestalt, Melodie usf. bezeichnen. Wenn ich eine Gestalt als Gestalt sehe oder eine Melodie als Melodie höre, liegt kein reiner Empfindungsakt vor, sondern eine Zusammenfassung oder Verknüpfung von Empfindungen durch die sogen. synthetische Funktion. Man kann Empfindungsvorgänge, bei denen in solcher Weise intellektuelle Funktionen mitwirken, auch als „Wahrnehmungen" bezeichnen und demgemäß von Gestalt- und Melodiewahrnehmung sprechen. Unter bestimmten, hier nicht weiter in Betracht kommenden Vorbehalten können wir auch sagen, daß wir an den reinen Empfindungs-

1) Kritik der reinen Vernunft, Kehrb. Ausg. S. 110.

tatbestand, die Synopsis im erweiterten Sinn[1], zusammenfassende Vorstellungen, nämlich Gestaltvorstellungen, Melodievorstellungen usf. anknüpfen. Solche Vorstellungen bezeichnet man auch als Komplexionsvorstellungen[2], die zugehörigen Akte oder Vorgänge als Komplexionen. Eine Vielheit oder Mannigfaltigkeit von Empfindungen wird auf diesem Weg zu einer Einheit verschmolzen.[3]

Es ist nun eine allenthalben leicht festzustellende Tatsache, daß manche Empfindungsgruppen sich sehr leicht, andere nur sehr schwer zu einer Einheit zusammenfassen lassen. Die „Komplexibilität", so können wir kurz sagen, ist äußerst verschieden. Selbstverständlich hängt diese Zusammenfassung auch von der Beanlagung und der jeweiligen Disposition des empfindenden Individuums ab, aber auch bei gleicher Beanlagung und gleicher Disposition bleiben noch äußerst erhebliche Unterschiede der Komplexibilität bestehen, die von der Auswahl und Gruppierung der Empfindungen selbst und damit der Reize bedingt werden.[4] Ich fasse z. B. drei Punkte oder vier Punkte, die ein Quadrat bilden, oder acht Punkte, die ein reguläres Achteck bilden, viel leichter zu einem Dreieck bzw. zu einem Quadrat oder Achteck zusammen als sieben Punkte, die ein unregelmäßiges Siebeneck mit zwei einspringenden Winkeln bilden, zu einem solchem Siebeneck. Daher prägen wir uns auch manche Sternbilder sehr leicht, andere sehr schwer ein. Auf dem Gebiet der Musik geben die Fugen ein sehr einleuchtendes Beispiel. Ob jemand das Motiv einer Fuge heraushört, hängt zunächst von der individuellen Beanlagung ab. Es gibt unmusikalische Menschen, die nur sehr schwer und nur unter Anwendung von allerhand Hilfsmitteln den zu diesem Heraushören erforderlichen synthetischen Akt zustande bringen, während er andern sofort gelingt; aber auch der musikalische Mensch vollzieht die Synthese bei der einen Fuge

---

1) Wir erweitern die Bedeutung des Terminus, indem wir ihn nicht auf das optische Gebiet und auf das Zugleich (Nebeneinander) beschränken.

2) Im Anschluß an Chr. v. Ehrenfels dehnt man auch den Terminus „Gestaltvorstellungen" im weiteren Sinn oft auf nicht-optische Komplexionsvorstellungen aus.

3) Voraussetzung für diese Einheitlichkeit der Zusammenfassung ist selbstverständlich die sogen. Einheitlichkeit unseres Ich (vgl. Grundlagen der Psychol., Leipzig-Berlin 1915, S. 115ff.), dagegen trifft es nicht zu, wenn Th. Lipps (Raumästhetik usf., Leipzig 1897, S. 41 und 45) behauptet, daß wir die Mannigfaltigkeit „nach Analogie" des Individuums (des mit sich identischen Ichs) betrachten, und daß das „Urbild" der simultanen und sukzessiven Einheit speziell irgendwie mit dem menschlichen Willensakt (Wollen) zusammenhängt.

4) Aristoteles hat dafür den Terminus εὐσύνοπτος (wörtlich übersetzt: gut zusammensehbar).

leichter als bei der andern. Auch hier sind also objektive, d. h. in den Empfindungen bzw. Reizen gelegene Faktoren im Sinne der Komplexibilität wirksam.

Wir können sogar noch weitergehen und behaupten, daß reine Empfindungen ohne alle zusammenfassende Akte unverhältnismäßig selten sind. Jeder Baum, jeder Vogel, überhaupt jedes „Ding“, das ich sehe, wird von mir als eine solche Einheit aufgefaßt und so von der Umgebung — dem „Hintergrund“ — abgegrenzt oder „abgehoben“. Jedes Hören eines Wortes involviert eine Komplexion, insofern ich die sukzessiven Buchstaben desselben zusammenfasse. Auch leuchtet ein, daß allenthalben Komplexionen niederer und höherer Ordnung existieren. Das Bild des einzelnen Vogels ist z. B. eine Komplexion erster Ordnung, das Bild eines Vogelschwarms eine Komplexion zweiter Ordnung. Die Reihe: Blatt, Zweig, Baum, Wald, Landschaft mag Ihnen als weiteres Beispiel dienen. Auch werden sehr oft Empfindungen verschiedener Sinnesgebiete in einer Komplexionsvorstellung zusammengefaßt, wie etwa Blitze, Donner, Regen, Wolken zum „Gewitter“ oder die Bühnendekorationen, die Schauspieler, ihre Worte und die begleitende Musik zum Auftritt einer Oper.[1]

Wenn Sie an unsere Untersuchungen über den ästhetischen Empfindungscharakter zurückdenken, so werden Sie auch sofort bemerken, daß bei den untersuchten ästhetischen Erlebnissen allenthalben schon Komplexionen mit im Spiele waren. Wir haben sie nur bisher wenig beachtet, weil uns damals die reinen Empfindungstatsachen interessierten. Sie werden sich aber erinnern, daß wir doch schon wiederholt auch bei diesen Untersuchungen auf die Beteiligung synthetischer Akte hinweisen mußten (vgl. I, S. 141, 148, 160). Akkorde, Akkordauflösungen, Melodien, Rhythmen usf. sind nicht bloße simultane oder sukzessive Summen von Empfindungen, sondern einheitliche Komplexe, die wir vermöge unserer synthetischen Funktion bilden.

Es unterliegt nun keinem Zweifel, daß im allgemeinen ceteris paribus das ästhetische Lustgefühl mit der Komplexibilität wächst. Wir wollen dies zunächst im Bereich der bildenden Kunst etwas weiter verfolgen. Bei einem Gemälde, einem Relief, einer Statue

1) Ausführliche Erörterungen über die Komplexion finden Sie in meinem Leitf. der physiol. Psychol., 12. Aufl., S. 312ff. und in meiner Logik, S. 320ff. und 484ff. — A. Krapf (Das Problem der Bindung in der bildenden Kunst, Straßburg 1908) bezeichnet die Komplexion, d. h. eben den in Rede stehenden synthetischen Akt als „Bindung“.

kommt die Komplexibilität schon darin zur Geltung, daß ein „Blickpunkt“ oder — besser ausgedrückt — ein optischer Standort existiert, der uns gestattet, das ganze Werk zu überschauen, ohne daß wir Augenbewegungen in erheblichem Umfang zu Hilfe nehmen, und ohne daß — wegen allzu großer Entfernung — die Schärfe der Gesichtseindrücke in nachteiliger Weise beeinflußt wird. Für die Reliefs der Trajanssäule in Rom fehlt z. B. ein solcher Standort vollständig, und daher ist ihre ästhetische Wirkung schon aus diesem Grund sehr schwach. So erkläre ich mir auch das Ausbleiben einer starken ästhetischen Gesamtwirkung bei den meisten Panoramen. Bei diesen reichen nicht einmal Augenbewegungen aus, sondern ich muß auch hin und her gehen, um ein Gesamtbild zu gewinnen. Bei einer solchen Zusammenstückelung leidet der ästhetische Genuß ausnahmslos mehr oder weniger stark. Kurz gesagt: das Panorama ist wenig komplexibel.[1] Selbst bei so ausgezeichneten Panoramen wie dem Philippoteauxschen und Piglheinschen macht sich dieser Mangel fühlbar. Er kann auch durch die Anbringung entsprechender wirklicher Objekte in dem Zwischenraum zwischen Leinewand und Zuschauer, die den Übergang von dem Bildinhalt zur Wirklichkeit vermitteln sollen, so wirksam dieses Verfahren im übrigen sein mag, nicht ausgeglichen werden.[2]

Auch bei Aussichtspunkten in der Natur, z. B. auf Berggipfeln empfinde ich diesen Mangel an Komplexibilität ähnlich wie bei Panoramen stets sehr störend. Zu einem vollen ästhetischen Genuß komme ich meistens nur, wenn ich mir ein Stück der Rundsicht gewissermaßen herausschneide und unbewegt betrachte. Selbst in der Erinnerung werde ich das Gefühl der Zusammenstückelung nicht ganz los.

Noch störender ist dieser Mangel an Komplexibilität bei den meisten Deckengemälden. Manche gelangen überhaupt nur bei verkleinernder Spiegelbetrachtung zu einer vollen einheitlichen Wirkung. Nur sehr hohe Kuppelgemälde verhalten sich in dieser Beziehung etwas günstiger. Bei den gewöhnlichen Rahmengemälden

---

1) Ad. Hildebrand (Das Problem der Form, 6. Aufl., Straßburg 1908, S. 37) führt noch andere Momente an, die jedoch nur zum Teil zutreffen.

2) Joh. Adam Breysig, der sich mit Barker in den Ruhm der Entdeckung des Panoramas teilt, hat schon um 1800 (Skizzen, Gedanken usf., Magdeburg 1799—1801, 1. Bändchen, S. 140 und 2., S. 87) den Vorschlag gemacht, das Panorama durch eine halbkugelförmige Wölbung über dem Zuschauer zu vervollständigen, und Ed. v. Hartmann (Philosophie des Schönen, WW. Bd. 4, Leipzig s. a., S. 649) hat diesen Gedanken wieder aufgenommen. Die Komplexionsschwierigkeiten würden auch hierdurch nicht gehoben.

verlieren diese Betrachtungen viel von ihrer Bedeutung, immerhin sind sie keineswegs gleichgültig: die Distanz des Betrachters vom Gemälde, die der Maler bei der Schöpfung seines Werks mit Bezug auf die Perspektive[1], Farbengebung usf. zugrunde legt, muß zugleich derart gewählt sein, daß eine mühelose Komplexion des Gesamtbildes möglich ist.

Der Bildhauer Adolf Hildebrand hat versucht, diese Sätze auch auf die Tiefenwahrnehmung auszudehnen. Er behauptet[2], daß wir ein einheitliches Bild von plastischen Kunstwerken nur im „Fernbild" besitzen, und daß „dieses die einzige Einheitsauffassung der Form darstellt, im Sinn des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes". Ein Fernbild kommt nach Hildebrand dann zustande, wenn der Beschauer seinen Standpunkt so fern wählt, daß seine Augen bei dem Betrachten des plastischen Kunstwerks parallel gerichtet sind. Augenbewegungen, insbesondere auch Akkommodationsbewegungen sind dann gar nicht erforderlich, um die vorspringenden und zurückliegenden Teile des Kunstwerks deutlich zu sehen. Das Bildwerk ist trotz aller plastischen Wirklichkeit gewissermaßen zweidimensional, also flächenhaft geworden. Bei diesem reinen Schauen kommt der dreidimensionale, stereometrische Eindruck nur dadurch zustande, daß bestimmte Merkmale des Kunstwerks uns Anregung und Anweisung geben, Bewegungsvorstellungen und mit diesen Tiefenvorstellungen anzuknüpfen. „Die Gesichtseindrücke werden zu Führern und setzen sich in Bewegungsvorstellungen um, wir gehen sozusagen im Fernbild spazieren." Tritt dagegen der Beschauer näher hinzu, verzichtet er also auf das Fernbild, so braucht er verschiedene Stellungen und Akkommodationen der Augen, um die vorspringenden und zurückliegenden Teile des Kunstwerks deutlich zu sehen; er hat also die Gesamterscheinung nicht mehr in einem Blick, er muß sie aus Einzelerscheinungen zusammenstückeln, ganz ähnlich, wie ich es Ihnen eben für die einzelnen Teile eines Panoramas auseinandergesetzt habe.

In dieser Form scheint mir nun allerdings die Hildebrandsche Theorie[3] psychologisch nicht haltbar. Namentlich ist folgendes

1) Vgl. Guido Hauck, Die subjektive Perspektive, Stuttgart 1879, ferner Jantzen, Ztschr. f. Ästh. 1911, Bd. 6, S. 119 (Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz).

2) L. c. S. 11. Vgl. auch die Kritik von Fr. Hoeber, Repert. f. Kunstwiss. 1916, Bd. 38, S. 171.

3) Ich bemerke, daß ich sie hier nur abgekürzt wiedergegeben habe; um sie vollständig kennen zu lernen, ist ein Studium der Originalabhandlung not-

einzuwenden: wählen wir den Standpunkt so fern, daß wirklich alle Augen- und Akkommodationsbewegungen als überflüssig ausgeschaltet werden, so leidet die Schärfe der Gesichtsempfindung und damit der ästhetische Genuß erheblich. Wir dürfen also nur sagen, daß eine Betrachtung aus etwas größerer Entfernung den Vorteil hat, ausgiebige Augen- und Akkommodationsbewegungen überflüssig zu machen und somit die Komplexion zu erleichtern. Es handelt sich gewissermaßen um ein Kompromiß zwischen Empfindungsschärfe und Bewegungseinschränkung, ein Kompromiß, das Fall für Fall bezüglich der Wahl des Fernstandpunkts variieren wird. Hierin liegt der richtige und wertvolle Kern der Theorie des großen Bildhauers.

Ich glaube auch, daß die Seltenheit plastischer Kunstwerke von sehr ausgesprochenen Tiefendimensionen und die meistens eintretende Abschwächung der ästhetischen Gesamtwirkung solcher Kunstwerke wenigstens teilweise hiermit zusammenhängt. Nur einzelne große Bildhauer haben diese Schwierigkeit vollständig oder fast vollständig überwunden. Meistens geht die Plastik, wenn sie Gruppen von erheblicher Tiefenerstreckung darstellen will, zum Relief über, bei dem die Tiefendimension erheblich reduziert und dementsprechend — ganz im Hildebrandschen Sinn — die Augen- und Akkommodationsbewegung eingeschränkt und die Komplexion erleichtert wird. Das Relief, dessen ästhetische Bedeutung wir früher (S. 74) von einer ganz anderen Seite kennen gelernt haben, erscheint uns jetzt in einem neuen Licht.[1] Dabei ist ohne weiteres zuzugeben, daß für die Bevorzugung des Reliefs bei der plastischen Darstellung von „tiefen" Gruppen auch noch manche andere, zum Teil mehr äußerliche Gründe — z. B. technische Schwierigkeiten der Herstellung solcher Gruppen in Vollplastik, Mißlichkeiten bei ihrer Aufstellung usf. — maßgebend waren.

Jede Theatervorstellung gibt Ihnen übrigens Gelegenheit, die Richtigkeit dieser Sätze zu bestätigen. Die Plätze in den vordersten Reihen gestatten meistens nicht, ohne besondere Anstrengung das gesamte Bühnenbild zu einer Einheit zusammenzufassen. Manche ästhetisch sehr wirksame Szenen büßen daher für solche Zuschauer ihre optische ästhetische Wirkung zu einem großen Teil ein.

---

wendig. Vgl. auch die Einwände von Herm. Sörgel, Einführung in die Architektur = Ästhetik, München 1918, S. 142 ff. und Rud. Rosselt, Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts, Magdeburg 1919, S. 25 ff.

1) Weitere Gesichtspunkte bei Fechheimer, Donatello und die Relifkunst, Straßburg 1904 (Zur Kunstgesch. d. Auslands, Nr. 17), namentlich S. 38.





Fig. 29. Der bethlehemitische Kindermord. Relief von Giovanni Pisano, um 1300, **Pistoja, S. Andrea (aus A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Alfred Kröner Verlag in Leipzig). Vgl. II, S. 7.**

Ebenso wichtig wie die grobe Überschaubarkeit im Ganzen, ja noch wichtiger ist die Gruppenanordnung und zwar zunächst in rein räumlichem Sinn. Begreiflicherweise spielt dies Moment in der Graphik eine viel größere Rolle als in der Plastik, da sich letztere viel häufiger auf Einzelfiguren beschränkt und den Hintergrund sehr oft ganz wegläßt. Gemälde und Zeichnungen, die annähernd gleichmäßig die ganze Bildfläche mit Figuren ausfüllen, kommen niemals zu großer ästhetischer Wirkung. Manche Bilder des frühen Mittelalters werden schon durch diesen Kompositionsmangel ästhetisch unerträglich. Auch im Bereich des Reliefs wirkt er äußerst störend. Zum Belege zeige ich Ihnen ein Relief von Giovanno Pisano, das den bethlehemitischen Kindermord darstellt (Fig. 29). Die Gestalt des Herodes tritt aus dem Gewimmel der Figuren so wenig hervor, daß eine gruppenweise Zusammenfassung kaum möglich ist.[1] Selbst auf dem vielbewunderten Gigantenfries von Pergamon scheint mir die ästhetische Wirkung unter demselben Fehler etwas zu leiden. Große Maler und Bildhauer haben daher selbst bei der Darstellung von Massen — wie z. B. auf Schlachtenbildern — niemals die Gruppenanordnung unterlassen.[2] Übrigens tritt dies Moment auch bei dem einfachen Faltenwurf der Gewänder schon sehr klar hervor.[3] Ein Durcheinander unzähliger kleiner, gewissermaßen koordinierter Falten stößt uns ab, wir verlangen einen übersichtlichen Faltenwurf, der die einzelnen Falten zu Gruppen vereinigt.

Am vollständigsten wird diese rein-räumliche Gruppenkomplexibilität gewahrt, wenn eine einzige Hauptgruppe das ganze Bild schon rein optisch beherrscht. In der Regel wird diese Hauptgruppe auch ungefähr die Mitte des Bildes einnehmen, doch finden sich auch zahlreiche Ausnahmen: die Notwendigkeit — bald die sachliche, bald die ästhetische —, bestimmte Gegenstände außer der Haupt-

---

1) Auch die Kreuzigung desselben Künstlers auf der alten Domkanzel in Pisa, jetzt im Museo civico, zeigt denselben Fehler.

2) Musterhaft ist in dieser Beziehung z. B. das Gemälde von Yvon „Die Erstürmung des Malakoff" in der Nationalgalerie in Versailles und „Der Einzug der Kreuzfahrer" von Delacroix. — Die vielen Bilder, die die Gefilde der Seligen, den Höllensturz der Verdammten und Ähnliches darstellen, liefern gleichfalls treffende Belege.

3) Ich rate Ihnen beispielsweise Ad. Goldschmidt, Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg 1923, durchzusehen. Gerade weil hier derselbe Gegenstand in demselben Stil dargestellt wird, ist der Vergleich sehr belehrend, etwa zwischen den Madonnen von Utrecht (um 1000), Reims, Amiens, Paris und denjenigen von Trier und Würzburg, deren Faltenwurf nahezu ganz inkomplexibel ist

gruppe auf dem Bild darzustellen, zwingt nicht selten zu einer seitlichen Verschiebung der Hauptgruppe. So ist auf dem Bild Rembrandts in Berlin „Der Mennonitenprediger Anslo" die Verschiebung der beiden Hauptpersonen nach rechts offenbar erfolgt, um für den Tisch mit dem Leuchter und dem aufgeschlagenen Folianten Raum zu gewinnen und dadurch auch bestimmte ästhetische Wirkungen zu erzielen. Auf einem berühmten Gemälde Turners in der National Gallery in London, The fighting Téméraire, ist das Schlachtschiff ganz nach links verschoben. Wahrscheinlich wollte der Maler die Mitte und die rechte Hälfte des Bildes für die Meeresfläche reservieren, deren Totaleindruck bei einer medianen Lokalisation der Hauptgruppe durch Halbierung verloren gegangen wäre oder wenigstens stark gelitten hätte; auch hätte eine streng mediane Symmetrie zu viel Pose in das Bild hineingebracht. Vgl. I, S. 196ff.

Zuweilen hat man für die Hauptgruppe auch einen besonderen formalen Aufbau bevorzugt oder empfohlen, und zwar ganz abgesehen vom Inhalt. Ihnen allen ist der pyramidenförmige Aufbau vieler klassischen Gemälde bekannt. Man könnte glauben, daß die Konvergenz gegen eine Spitze hin die Einheitlichkeit des Eindrucks noch steigere. Zuweilen trifft dies in der Tat zu, z. B. bei der großen Kreuzabnahme und bei dem Hundertguldenblatt Rembrandts sowie bei zahllosen Madonnenbildern, auf denen die thronende Madonna die Spitze der Pyramide bildet. Als wunderbarstes Beispiel nenne ich Ihnen die Madonna Giorgiones im Dom von Castelfranco. Man hat vor solchen Bildern den Eindruck, daß der Blick durch die konvergierenden Seitenumrisse der Pyramide geradezu zur Spitze hinaufgeleitet wird und von dieser aus die ganze Gruppe als eine Einheit zusammengefaßt wird. Andrerseits ist zeitweise dieser Pyramidenaufbau zu einer dogmatischen Stilmanier entartet. Schon seine häufige Anwendung in klassischen Kunstphasen mußte schließlich Überdruß erregen. Es kam aber hinzu, daß er oft zu einer Vergewaltigung und Unterdrückung der natürlichen Gruppierung führte. Muther bezeichnet es daher mit Recht als einen Fortschritt, daß Delacroix die Pyramidalform seines ersten großen Gemäldes, der Dantebarke, in seinem zweiten, dem Gemetzel von Chios, in eine zwanglosere Gruppierung auflöste.[1]

Ähnliches gilt auch von der Symmetrie. An sich ist sie sehr wohl imstande, die Komplexibilität zu erhöhen, so daß zu der

1) Ich möchte nur die Zwanglosigkeit nicht zugeben. Die ganze Gruppe ist doch wie zum Photographieren aufgestellt. Erst in den Kreuzfahrern verschwindet die Pose fast ganz.



früher (S. 139) besprochenen Lust des Wiedererkennens noch ein weiteres ästhetisch wirksames Moment hinzukommt. Andrerseits steht sie mit der natürlichen Wirklichkeit in Widerspruch und verursacht daher ein Befremden, das den ästhetischen Genuß schwer beeinträchtigen kann. Eine gewisse Künstlichkeit ist bei zahlreichen klassischen Madonnenbildern nicht zu verkennen. Raffaëls Madonna della Sedia, deren ästhetischen Wert ich im übrigen nicht ganz so hoch anschlage wie viele Kunsthistoriker, wirkt dadurch, daß sie die Symmetrie nahezu ganz aufgibt, geradezu erfrischend. Der definitive Bruch mit der Symmetrie ist erst im Barock erfolgt.[1] Man fragt sich vor jenen symmetrischen Bildern oft, ob das Plus der formalen ästhetischen Schönheit nicht mit der Unnatürlichkeit zu teuer erkauft ist. Daß es sich übrigens bei der Symmetrie nicht um eine absolute Spiegelgleichheit der beiden Hälften handeln kann, ist selbstverständlich. Die oft erwähnte (z. B. S. 139) Variation in der Wiederholung ist auch hier unerläßlich. Es kommt darauf an, daß der Maler die rechts- und die linksseitigen Figuren nach Größe, Farbe, Entfernung von der Mittellinie, inhaltlicher Bedeutung so wählt, daß trotz Asymmetrie ein Gleichgewicht zustande kommt, das den Eindruck einer variierten Symmetrie macht. Alle Regeln, die wir früher bei der Besprechung der Ästhetik des Rhythmus kennen gelernt haben, kommen hier wieder in Betracht, nur tritt jetzt die inhaltliche Wertigkeit als bedeutsamer Faktor hinzu.

Ganz verfehlt ist die Zentralisierung in einer Hauptgruppe, wenn der übrige Raum dabei vernachlässigt wird. P. Schultze-Naumburg[2] bemerkt ganz richtig, daß es zu Anfang des 19. Jahrhunderts schließlich Mode wurde, die Hauptgruppe so zu bevorzugen, als ob es sich um eine Reproduktion nach einer Skulptur handelte und mit den Konturen der Figuren der Hauptgruppe das Kunstwerk aufhörte. Demgegenüber stellen wir fest, daß die intensivste Beziehung des ganzen Bildes einschließlich des Hintergrundes auf die Hauptgruppe für eine große ästhetische Wirkung unerläßlich ist. Überdies erstreckt sich die Hauptgruppe sehr oft fast über die ganze Bildfläche.

Außer der Zentralisation in der Hauptgruppe kommt auch die Bildung von Nebengruppen, die zur Hauptgruppe in Beziehung stehen, als Mittel zur Steigerung der Komplexibilität in Betracht. In ausgezeichneter Weise finden wir dies z. B. auf dem Abendmahl

---

1) Vgl. H. Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe, 4. Aufl., München 1920, S. 151 ff.

2) Kunst für Alle 1899, Bd. 14, S. 163.

Leonardos. Der Maler hat sich nicht damit begnügt, die Jünger in variierter Symmetrie zu beiden Seiten der Hauptperson anzuordnen, sondern hat auch je drei Jünger zu einer Nebengruppe zusammengefaßt. So kommt einerseits eine ausgesprochen rhythmische Gliederung zustande, und andrerseits wird die komplexive Auffassung der Jünger wesentlich erleichtert.[1] Sehr interessant ist in dieser Beziehung ein Vergleich mit dem Abendmahl Tintorettos in S. Giorgio Maggiore in Venedig, das diese rhythmische Gliederung und diese besondere Komplexibilität nahezu ganz vermissen läßt. Auch die Gastmahldarstellungen von Paolo Veronese und der Höllensturz der Verdammten im jüngsten Gericht von Michel Angelo eignen sich zum Vergleich.

Wahrscheinlich hat sich Ihnen selbst schon die Frage aufgedrängt, ob die räumliche Zentralisierung, wie wir sie eben besprochen haben, auch für Landschaftsbilder gilt. Man könnte glauben, daß für diese eine einfach-räumliche Komplexibilität überhaupt nicht in Frage komme, oder daß wenigstens die Zentralisation in einer Hauptgruppe und die Bildung von Nebengruppen ganz überflüssig sei. Eine sorgfältige subexperimentelle Untersuchung der ästhetisch wirksamsten Landschaftsbilder und wirklichen Landschaften lehrt das Gegenteil. Gruppenbildung und speziell auch Zentralisierung sind auch für Landschaften ästhetisch nicht gleichgültig, insofern sie auch hier die Komplexibilität steigern. Bald dient ein freier Platz oder ein Durchblick, bald ein Kirchturm oder ein Haus, bald eine Straße, ein Teich oder ein Bach oder eine Baumgruppe als Komplexionszentrum. Schon die Landschaften von Rubens und Rembrandt geben ausgezeichnete Beispiele für Gruppengliederung und Zentralisation. Ich erinnere Sie etwa an die Landschaft mit dem Regenbogen und die Heuernte von Rubens, erstere in München, letztere im Palazzo Pitti, oder an die Landschaften Rembrandts, die Ihnen zum Teil in Braunschweig und Cassel leichter zugänglich sind. Ein ausgezeichnetes Beispiel ist auch Hobbemas Allee von Middelharnis in der National Gallery in London, die ich Ihnen in einer Abbildung zeigen kann (Fig. 30). Hier ist die Zentralisierung besonders deutlich ausgesprochen. Und nicht anders verhält es sich mit den großen Landschaftsmalern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vielfach begegnet uns sogar eine unverkennbare

1) Ad. Hölzel macht darauf aufmerksam, daß die Haltung korrespondierender Gruppen der beiden Seiten gegensätzlich ist, und daß Rembrandt in Simsons Hochzeit dies Gruppierungsprinzip Leonardos nachgeahmt hat (Kunst für Alle 1905, Bd. 20, S. 111).



Fig. 30. Die Allee von Middelharnis, von M. Hobbema, 1638–1709, London, National Gallery (aus Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Alfred Kröner Verlag in Leipzig).
Vgl. II, S. 10.

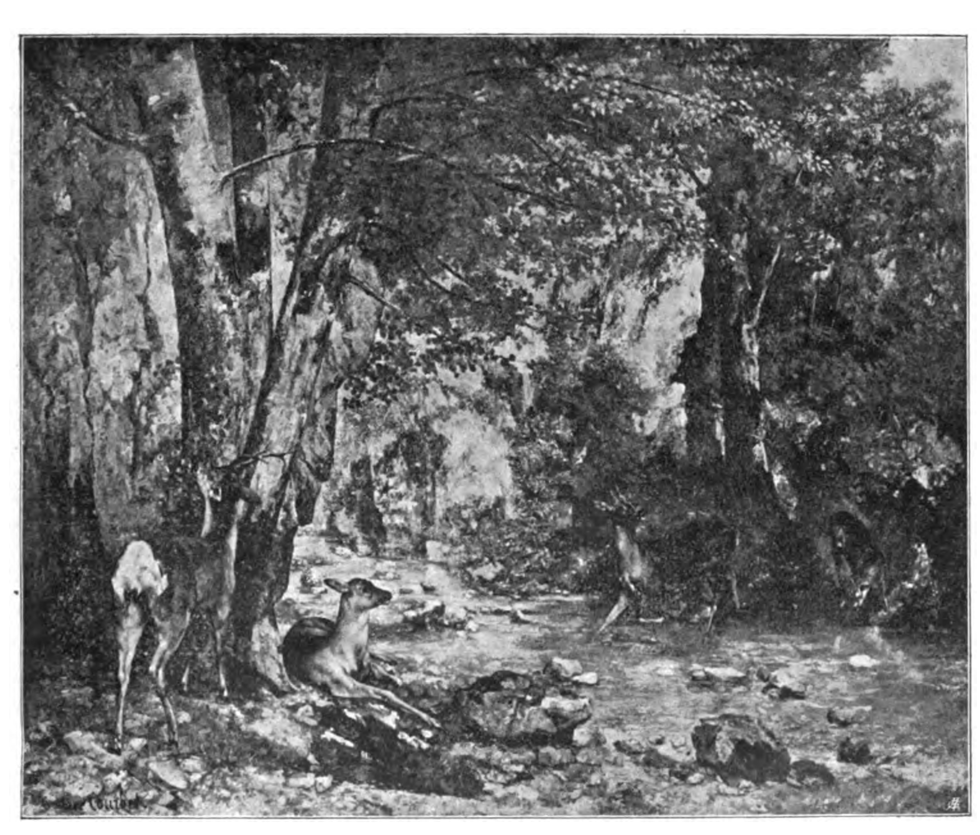


Fig. 31. Der Rehschlupfwinkel von G. Courbet, 1819–1877, Paris, Louvre (aus W. Weisbach, Impressionismus, Berlin 1911, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung). Vgl. II, S. 11.

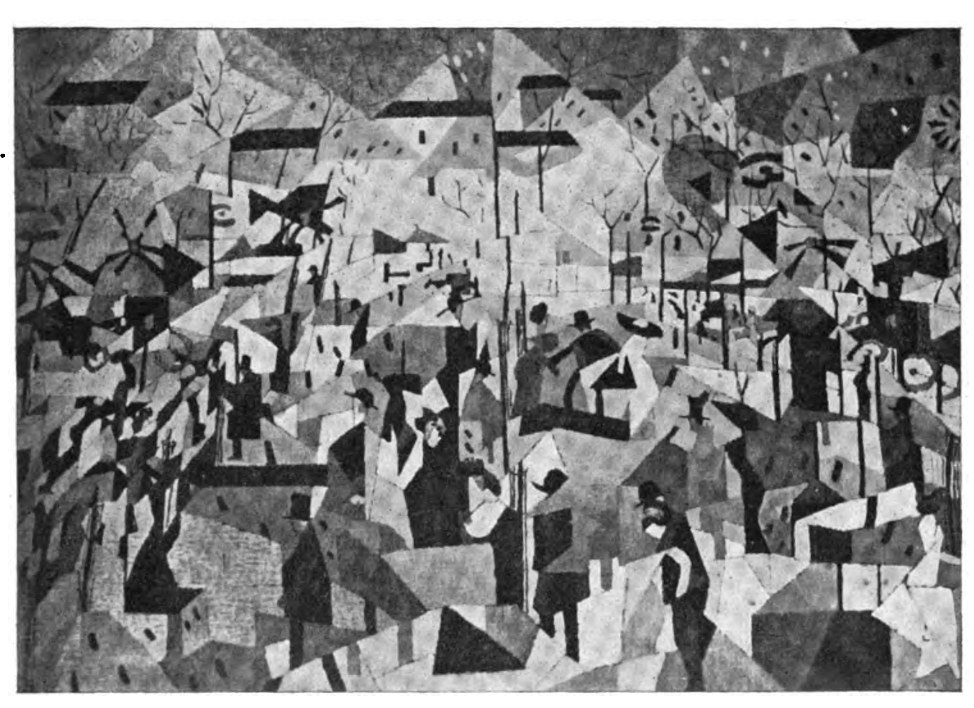


Fig. 32. Der Boulevard von Gino Severini (aus Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1920, Verlag R. Piper & Co.). Vgl. II, S. 11 u. 303.

mediane symmetrische — natürlich variiert symmetrische — Zentralisierung, so z. B. in vielen Bildern von Théodore Rousseau, wie Le soir, Le matin, Sortie de forêt à Fontainebleau usf.[1] Selbst strenge, wenigstens in der Theorie strenge Naturalisten wie Courbet, dessen Remise des chevreuils ich Ihnen hier vorführe (Fig. 31), verzichten auf diese räumliche Gliederung nicht. In England sind Whistlers Bilder, namentlich seine Londoner Nocturnen, in dieser Beziehung vorbildlich. Auf dem Bild der Tate Gallery ist beispielsweise ein Stück der alten Themsebrücke von Battersea dargestellt. Der Pfeiler ihres alten Holzgerüsts ragt riesengroß, fast gespenstisch in unmittelbarer Nähe empor. Am Flußufer glitzern die Lichter der Stadt aus der nebligen Dämmerung. Der Pfeiler wirkt unmittelbar zentralisierend und damit komplexionsfördernd. Dabei steht er nicht median, sondern links von der Mittellinie, wohl aus ähnlichen Gründen, wie ich sie vorhin für ein Bild Turners angeführt habe. Überhaupt ist unverkennbar, daß die Tendenz zur medianen Zentralisierung auf Landschaftsbildern im Ganzen nicht so ausgesprochen ist wie auf Bildern anderer Gemäldegattungen. Auch pflegt die Bildung von Nebengruppen stärker hervorzutreten. Mitunter wird die Auf- und Zusammenfassung dieser Nebengruppen durch Staffage noch gefördert.

Im grellsten Gegensatz zu der Forderung der rein-räumlichen Komplexibilität stehen sehr viele kubistische und futuristische Bilder. Da wir uns mit diesen Kunstrichtungen später ausführlich auseinandersetzen müssen, verweise ich Sie nur vorläufig auf das Boulevardbild von Gino Severini (Fig. 32). Die fast vollständige Abwesenheit gruppenweiser Zusammenfassungen entspricht weder der Wirklichkeit nach unserem Eindruck der Wirklichkeit noch den elementaren Bedingungen des ästhetischen Lustgefühls, zu denen eben die Komplexibilität unbedingt gehört.

Die räumliche Komplexion kann außer durch Gruppenbildung auch durch deutliche Hervorhebung der Horizontalen und der Vertikalen erleichtert werden. Damit wird gewissermaßen ein Koordinatensystem gegeben, in das die Objekte des Bildes eingeordnet werden können. Der Horizont einerseits, Türme, Häuser, Baumstämme andrerseits können diesem Zweck dienen. H. Cornelius[2]

1) Abbildungen z. B. bei W. Gensel, Millet und Rousseau, Knackfußsche Künstlermonographien Nr. 57.

2) Die Elementargesetze der bildenden Kunst, 2. Aufl., Leipzig-Berlin 1911, S. 76ff. Vgl. auch E. Kiesling, Wesen und Technik der Malerei, Leipzig 1908, S. 62ff. und die interessanten Ausführungen von L. Justi über das Wintergemälde



macht darauf aufmerksam, daß schon der übliche rechteckige Rahmen zu dieser primitiven Orientierung ausreicht.[1] In der Geschichte der Kunst ist dies „tektonische" Moment — um einen Ausdruck Wölfflins[2] zu gebrauchen — durchaus nicht immer in gleichem Maß betont worden. Die klassische Kunst des Cinquecento ist „eine Kunst der ausgesprochenen Horizontalen und Vertikalen", das vorklassische Jahrhundert wird von Wölfflin als ein „unbewußt tektonisches Zeitalter" gekennzeichnet, der Barock hingegen wendet sich vom „Horizontalismus und Vertikalismus" ab und bevorzugt eine diagonale Anordnung. Auch die Vorliebe der klassischen Kunst für reine Front- und Profilansichten und die Vermeidung gehäufter Schiefstellungen zur Bildebene hängt hiermit zusammen. Übrigens reicht unser natürliches Gefühl und Wissen, wenn eine uns geläufige Wirklichkeit dargestellt wird, in der Regel völlig aus, eine Koordinatenanordnung richtig zu ergänzen. Anders, wenn manche Expressionisten und namentlich viele Kubisten ihre wirklichkeitsfremden Ideen auf der Leinewand darstellen. Ich nenne Ihnen einstweilen Bilder wie Der Hohlweg von Max Neumann, Die Nacht von Beckmann, Der Dichter von Picasso, die uns später ausführlich beschäftigen werden. Soll wirklich dies allgemeine Drunter und Drüber, das fast jeder Komplexion spottet, ästhetisch genügend dadurch gerechtfertigt sein, daß in Hohlwegen und in nächtlichen Raufszenen oder in nächtlichen Träumen und vielleicht sogar in den Köpfen einzelner Dichter ein ähnliches räumliches Durcheinander herrscht? Selbst in relativ gemäßigten expressionistischen Bildern wie Max Pechsteins Dame mit Katze (Fig. 33) wirkt der Mangel einer festen Horizontal- und Vertikalanordnung im höchsten Maß störend. Da man wohl nicht annehmen darf, daß es sich bei der befremdlichen Schiefheit vieler Linien um technische Zeichenfehler handelt, so würde man anzunehmen haben, daß dem Maler — bewußt oder unbewußt — irgendwelche ästhetische Motive vorgeschwebt haben, Motive, die mir in diesem Fall allerdings unzugänglich sind.

---

von Kaspar David Friedrich (Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert, Berlin 1920, S. 341) und A. Ehrenberg, Die ästhetische Statik, Berlin 1914, S. 17f.

1) Die Gestaltauffassung und Gestalteinprägung der an sich sehr komplizierten Sanskritbuchstaben wird in analoger Weise dadurch sehr erleichtert, daß jeder Buchstabe sich gleichsam an einen Rechtwinkel anlehnt, d. h. einen horizontalen und einen senkrechten Strich enthält.

2) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 4. Aufl., München 1920 (1. Aufl. 1915), S. 133ff. Vgl. auch von demselben: Renaissance und Barock, 3. Aufl., München 1908 (1. Aufl. 1888), S. 94ff.



Fig. 33. Dame mit Katze von Max Pechstein, geb. 1881 (aus Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1920, Verlag R. Piper & Co., mit Erlaubnis des Fritz Gurlittschen Verlags in Berlin). Vgl. II, S. 12 u. 289.

Tatsache ist jedenfalls eine starke Beeinträchtigung des ästhetischen Eindrucks.

Alle unsere Bemerkungen gelten mutatis mutandis auch für die Architektur, die Plastik (vgl. oben S. 6) und die Ornamentik. Gruppenbildung erweist sich überall als unentbehrlich, soweit überhaupt mehr als ein Gegenstand — im weitesten Sinn — dargestellt wird. Durch mediane Zentralisation und Symmetrie oder Rhythmus kann die Komplexibilität auch in diesen Künsten noch weiter erhöht werden. Die Bedeutung median gelegener, irgendwie ausgezeichneter Gebilde auf Fassaden, die uns früher schon begegnet ist (vgl. S. 196ff. und Fig. 23, 25, 26), wird uns erst jetzt vollkommen verständlich. Auch begreifen wir, daß bei kleineren Gebilden die Symmetrie viel eher entbehrt werden kann, da auch ohne ihre Mitwirkung die Komplexion leicht gelingt, während bei größeren Gebilden, wie etwa Fassaden von Palästen, Kirchen usf. die Symmetrie fast unerläßlich ist. Man denke sich einen asymmetrischen Turm auf dem langgestreckten Pitti-Palast. Der bloße Gedanke ist ästhetisch widerwärtig. Die großen Ornamentisten des Stils Ludwigs XV. wie J. A. Meissonnier haben ihre ganz systematisch ausgebildete Asymmetrie daher denn auch meistens auf kleinere Objekte eingeschränkt.[1] Die Architektur ist ohne Gruppenbildung und zwar rhythmische überhaupt kaum denkbar. Die einfache Reihenanordnung — ohne Gruppenbildung — befriedigt nur primitivere ästhetische Ansprüche. Wir werden solcher „Alleen“ bald überdrüssig. So werden sowohl im Innen- wie im Außenbild der Kirchen schon sehr früh durch irgendwelche Gliederung die Säulen oder Pfeiler zu zwei oder drei zusammengefaßt. Schmarsow[2] hat daher mit Recht auch in der Architektur von Strophen, Motiven usf. gesprochen.

Eine hervorragende Bedeutung hat die Komplexibilität auch auf dem Gebiet der Stadtbaukunst, das von der Ästhetik bisher viel zu wenig beachtet worden ist.[3] Die Zusammenfassung der Häuser zu einheitlichen Gruppen und die Beziehung der Gruppen auf Zentralpunkte oder Achsen ist hier kaum weniger wichtig als auf dem Gebiet der Architektur im engeren Sinn.

---

1) Vgl. Pit, Repert. f. Kunstwiss. 1920, Bd. 42, S. 22, namentlich S. 37ff. und Fig. 30ff.

2) Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, Leipzig-Berlin 1915, Bd. I, S. 81. — Vgl. auch Otis, Amer. Journ. of Psychol. 1918, Bd. 29, S. 291.

3) Vgl. aber C. Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, 4. Aufl., Wien-Leipzig 1909; A. E. Brinckmann, Platz und Monument usf., Berlin 1908, S. 150; Th. Fischer, Sechs Vorträge über Stadtbaukunst, München 1920, 2. Aufl. 1922.

Die in diesem Zusammenhang sich aufdrängende Frage, ob nicht in allen bildenden Künsten, zumal in solchen, die wie die Architektur, die Ornamentik und die Landschaftsmalerei nicht vorzugsweise durch Weckung bestimmter Vorstellungsinhalte wirken, die räumliche Einheitlichkeit durch die Einheitlichkeit der Stimmung ersetzt werden kann, werden wir besser erst später im Zusammenhang mit einem analogen Problem in der Dichtkunst besprechen (vgl. Vorl. 10).

Überblicken wir die Frage der rein-räumlichen Komplexibilität nochmals im Ganzen, so bedarf noch ihre Beziehung zur räumlichen rhythmischen Gliederung einer kurzen weiteren Erwägung. Offenbar ist die rhythmische Gliederung nur ein Spezialfall der Gruppenbildung. Die von uns heute besprochene Gruppenbildung ist in vielen Fällen eine räumliche Gliederung ohne Rhythmus. Bei der arhythmischen Gliederung ist nur die Komplexion, bei der rhythmischen außer dieser auch das Wiedererkennen ästhetisch wirksam. Theoretisch ist dies insofern von erheblicher Bedeutung, als hiermit der an sich nicht fernliegende Gedanke, alle ästhetischen Empfindungsakte mit irgendwelchen Akten des Wiedererkennens in Zusammenhang zu bringen, aussichtslos wird. Komplexive Prozesse treten koordiniert neben die komparativen.

Wie es rein-räumliche Komplexionen auf dem Gebiet der bildenden Kunst gibt, so existieren rein-zeitliche auf dem Gebiet der akustischen Künste, vor allem also der Musik. Sie bedürfen nur deshalb keiner genaueren Besprechung, weil sie durchweg zugleich rhythmischen Charakter tragen und daher bereits in den früheren Vorlesungen ausführlich zur Sprache gekommen sind. Wir wollen uns nur klar machen, daß jede Melodie, jede „Phrase“, jedes „Motiv“ eine Gruppe in unserem Sinn darstellt.[1] Wenn Nietzsche

1) Auf die übrigens logisch nicht immer ganz exakten begrifflichen Unterscheidungen zwischen diesen Termini kann ich hier nicht näher eingehen. Als Motiv pflegt man die kleinste charakteristische Tongruppe, soweit sie Glied eines musikalischen Gebildes ist, zu bezeichnen. Die Definition der Phrase wird von den Musiktheoretikern nicht stets in derselben Weise gegeben. Vgl. z. B. Th. Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und Metrik, Magdeburg s. a. (wohl 1916), S. 83ff. (Homologisierung der Phrase mit dem Satz der Rede und der Verszeile der Poesie) und H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903, S. 13, 19, 196. Weitere Komplikationen entstehen durch die nicht immer eindeutige Verwendung der Termini „Gang“, „Periode“, „Satz“ und „Symmetrie“. Letztere wird z. B. von Riemann als „das erste synthetische Gebilde metrischer Art“ definiert. Über die Unzweckmäßigkeit der Definition ist wohl kein Wort zu verlieren, da Symmetrie sonst die Eigenschaft eines Gebildes, nicht ein Gebilde selbst bezeichnet.

das Motiv die einzelne Gebärde des musikalischen Affekts nennt, so liegt dem der richtige Gedanke zugrunde, daß, wie die Gebärde eine Bewegungsgruppe auf affektiver Grundlage darstellt, so das Motiv eine Tongruppe auf ästhetischer Grundlage bildet. Auch von musikalischer „Interpunktion" hat man, wie unsere weiteren Untersuchungen alsbald ergeben werden, mit Recht gesprochen.[1] Geradezu moderne psychologische Lehren (vgl. II, S. 2) antizipiert Marx, wenn er in seiner Kompositionslehre[2] das Motiv als eine Ton„gestalt" definiert, d. h. als eine Gruppe von zwei oder mehr Tönen, nach deren Vorbild eine größere Tonreihe gestaltet werden soll. Wir müssen uns jedoch hüten zu glauben, daß bei einer Melodie, einem Motiv usf. nur eine zeitliche Komplexion vorläge. Es bestehen zwischen den Tönen einer Melodie auch ganz bestimmte qualitative Beziehungen. Nicht jeder beliebige Ton kann in eine Melodie Aufnahme finden. Alle Töne sind gleichsam um ein latentes Zentrum gruppiert. Temporalität und Qualität hängen also unmittelbar zusammen.[3]

Auch in der Wortkunst spielen zeitliche Komplexionen, wie unsere vorletzte Vorlesung erwiesen hat, eine große Rolle. Die Abteilung in Verszeilen und Strophen in der Poesie (s. str.), in Sätze, Absätze und Kapitel in der Prosa, z. B. im Roman, involviert, auch abgesehen von der Gliederung nach dem Inhalt, eine nicht bedeutungslose zeitliche Zusammenfassung. Am klarsten tritt Ihnen diese Bedeutung vor Augen, wenn Sie sich Verse vergegenwärtigen, in denen das Ende der Verszeile nicht mit einem grammatischen Abschnitt, also speziell nicht mit einer Interpunktion zusammenfällt. Ein solches Enjambement — so nennen es die französischen Metriker, wir könnten etwa von „Reitstellung" sprechen — beeinträchtigt einerseits die gruppenweise Komplexion, insofern diejenigen Wortgruppen, die wir als Verszeilen bezeichnen, ihre scharfe Abgrenzung gegeneinander zum Teil verlieren und damit die ästhetische Wirkung des Versrhythmus als solchen, rein klanglich betrachtet, oft etwas abgeschwächt wird. Andrerseits mildert es die Monotonie des

1) Vgl. Fr. W. Berner, Die Lehre von der musikalischen Interpunktion, 1821 (nicht zugänglich).

2) Ad. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, Teil 1, 6. Aufl., Leipzig 1863, S. 32 und Allgem. Musiklehre, 6. Aufl., Leipzig 1857, S. 195.

3) H. Riemann (Ztschr. f. Ästh. 1906, Bd. 1, S. 44, speziell 51) erklärt in Übereinstimmung hiermit, in der Melodie handle es sich um die Gruppierung aller Tongebungen um ein Zentrum, von dem aus alle vorkommenden Intonationen verständlich sind. Man denke auch an Stumpfs Lehre von den Konkorden.

Rhythmus und erleichtert die Komplexion der einzelnen Verszeilen untereinander; letztere werden gewissermaßen zu einer höheren Einheit verbunden. Fehlt fortgesetzt jedes Enjambement, so stellt sich leicht — wie z. B. in einzelnen Gedichten Schillers, Gang nach dem Eisenhammer usf. — der unangenehme Eindruck des Abgehackten ein. Die einheitliche Stetigkeit des Sinns kommt sensoriell nicht genügend zur Geltung. Sie werden begreifen, daß bei dieser Sachlage über die Zulässigkeit des Enjambement und ihre Grenzen sehr viel gestritten worden ist. Im Kampf des französischen Klassizismus und Romantismus spielte daher auch die Frage des Enjambement eine große Rolle.[1] Es ist jedoch bezeichnend, daß selbst die Romantiker, wenigstens die bedeutenderen, in seiner Verwendung größtenteils sehr vorsichtig waren. So gibt Souriau an, daß Victor Hugo im Hernani es nicht mehr als 60 mal angewandt hat. Außerdem ergeben sich erhebliche Unterschiede je nach der Dichtungsgattung, dem Versmaß usf. Auch die einzelnen Dichter zeigen erhebliche individuelle Verschiedenheiten. Beispielsweise führe ich Ihnen an, daß der erste Gesang der Odyssee in 67 % aller Verse den Schluß der Verszeile mit einer Interpunktion zusammenfallen läßt, der erste Gesang von Hermann und Dorothea in 81 %, Schillers Spaziergang in 83 % und Schillers Klage, die in vierfüßigen Trochäen, also viel kürzeren Verszeilen abgefaßt ist, in 75 %. Die größere Häufigkeit des Enjambements in der antiken Poesie hängt wahrscheinlich zum Teil mit der freieren Wortstellung der alten Sprachen zusammen. In neueren Sprachen pflegt das Enjambement besonders auffällig und eindrucksvoll zu sein, wenn der Schluß der Verszeile einen Genitiv von dem ihn regierenden Substantiv trennt, wie z. B. in den Versen des Spaziergangs:

> „Doch jetzt braust's aus dem nahen Gebüsch; tief neigen der Erlen
> Kronen sich, und im Wind wogt das versilberte Gras.“

Sehr störend und unerquicklich ist fast stets die Trennung eines Verbs vom zugehörigen Hilfsverb, wie etwa in Hermann und Dorothea:

> Möge doch auch, wenn das Fest, das lang' erwünschte, g e f e i e r t
> W i r d, in unsrer Kirche, die Glocke dann tönt zu der Orgel usf.

Demgegenüber ist die Trennung des Verbs vom regierten Objekt sehr viel harmloser. Auch die Abtrennung präpositionaler Ausdrücke,

1) Vgl. auch die Dissertationen von Fr. Klee über das Enjambement bei Chaucer (Halle 1913) und von O. Reinecke über das E. bei Wolfram v. Eschenbach (Gießen 1913).



namentlich längerer, die eine ganze Verszeile füllen, kommt uns kaum jemals als störend zum Bewußtsein.

Sehr schwierig ist es ganz allgemein anzugeben, welche Nüance der ästhetische Eindruck durch eine solche Divergenz der reinzeitlichen Komplexion und des grammatischen Zusammenhangs erfährt. Zuweilen hat man gleichsam den Eindruck einer leichten Dissonanz, die sich durch das Zusammenfallen von Versende und Interpunktion am Schluß der nächsten Zeile wieder auflöst. In sehr vielen Fällen ist übrigens überhaupt kein ästhetisches Moment für die Verwendung des Enjambements maßgebend gewesen, sondern letzteres zwang sich dem Dichter wegen der vom Sinn geforderten Länge des Satzes auf.

Auch die sehr verwickelte Frage der ästhetischen Bedeutung der Zäsur und der Diärese — vor allem in den quantitierenden und numerativen Metren — gehört hierher. Es ist Ihnen bekannt, daß man unter Zäsur die Unterbrechung des Versfußes durch das Wortende, unter Diärese das Zusammentreffen des Fuß- und Wortendes versteht. Man hat festgestellt, daß in manchen Versmaßen, z. B. den meisten jambischen und daktylischen, die Zäsur, in anderen die Diärese vorherrscht. Ferner ist von Bedeutung, im wievielten Versfuß bzw. am Schluß des wievielten Versfußes die Zäsur bzw. Diärese gelegen ist. Bei der daktylischen und anapästischen Zäsur hat man außerdem zu beachten, ob der Einschnitt nach der ersten oder nach der zweiten Silbe des Fußes erfolgt; bei dem Daktylus unterscheidet man dementsprechend eine männliche und eine weibliche Zäsur. Schließlich ist für die Ästhetik auch nicht gleichgültig, ob das in Betracht kommende Wortende zugleich auch mit einer Interpunktion zusammenfällt, und zwar speziell mit Komma, Semikolon, Punkt oder Doppelpunkt usf. Offenbar begegnen uns in allen diesen Fällen gewissermaßen im Kleinen, d. h. im Bereich des einzelnen Fußes dieselben Komplexionen und Komplexionsstörungen wieder, die wir im Großen bei dem ganzen Vers gefunden haben. Eine gründliche und exakte wissenschaftlich-ästhetische Untersuchung aller dieser Verhältnisse steht noch aus. Auch ich selbst kann Ihnen zurzeit nur vorläufig einige wenige Beobachtungen mitteilen. Vergleicht man das Zusammenfallen der männlichen und der weiblichen Zäsur und der Diärese mit einer Interpunktion in Bezug auf die Häufigkeit bei Homer, Vergil und Goethe[1], so ergibt

1) Dieser Statistik liegen die ersten 344 Verse des ersten Buchs der Odyssee, die ersten 344 Verse des ersten Buchs der Aeneis und der erste Gesang von Hermann und Dorothea (mit 214 Versen) zugrunde. Von den Ergebnissen ist



sich folgendes. Ein Komma am Anfang und am Schluß von Relativ-, Konjunktional- und anderen subordinierten Sätzen fällt bei Homer 20mal mit einer männlichen, 28mal mit einer weiblichen Zäsur und 37mal mit einer Diärese zusammen. Für Vergil sind dieselben Verhältniszahlen 36, 5 und 11, für Goethe 36, 16 und 4 oder — auf gleiche Verszahl umgerechnet — 58, 26 und 6. Die Ursache für diese auffälligen relativen Verschiedenheiten, namentlich die relative Häufigkeit der Diärese bei Homer, ist zu einem großen Teil in linguistischen Eigentümlichkeiten der drei Sprachen zu suchen.[1] Wie weit auch individuelle Eigentümlichkeiten der Dichter beteiligt sind, wage ich zurzeit noch nicht zu entscheiden.[2] Für das Semikolon ergeben sich in derselben Reihenfolge bei Homer die Verhältniszahlen 11, 6 und 12[3], bei Vergil 20, 2 und 4, bei Goethe 11, 9 und 0. Interessant ist auch, daß das Ausrufungszeichen, sowohl bei dem einzelnen Vokativ wie am Schluß eines ganzen Satzes, bei Goethe äußerst selten mit einer Diärese zusammenfällt. Ob der Inhalt irgendwelchen Einfluß hat, ist zweifelhaft.

Für unsere komplexive Auffassung sind diese Tatsachen, einerlei, welches die Ursachen sind, sicher nicht gleichgültig. Die eigentümliche Klangverschiedenheit der lateinischen und griechischen Hexameter, die sich für ein empfindliches Ohr im Verlauf einer längeren Reihe fast stets bemerklich macht, beruht wenigstens zum Teil auf solchen Momenten. Die Diärese stört die komplexive Auffassung des Rhythmus am wenigstens, sie hebt den Rhythmus noch schärfer hervor. Starke Häufung von Diäresen kann daher, zumal wenn die Versfüße vollkommen gleichgebaut sind, also z. B. Daktylen nicht ab und zu durch Spondeen ersetzt werden, zu einer

oben nur ein kleiner Teil angeführt. Eine gewisse Willkürlichkeit war bei der Zählung insofern nicht zu vermeiden, als die Interpunktionszeichen in den verschiedenen Ausgaben der Odyssee und noch mehr der Aeneis durchaus nicht übereinstimmen.

1) Besonders lehrreich sind die Regeln über die Verteilung der Zäsuren innerhalb der Verszeile bei den französischen Klassikern, namentlich Racine. Vgl. Becq de Fouquières, Traité général de versification française, Paris 1879, ferner über die Umwälzung der Zäsurverwendung in der französischen Romantik M. Souriau, De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique, Paris 1885, S. 98ff. Für die freie Zäsur trat bereits Daniel Webb in seinen Remarks on the beauties of poetry (1762) ein. Vgl. H. Hecht, Daniel Webb, Hamburg 1920.

2) Für die ersten 344 Verse der Ilias sind die entsprechenden Zahlen 25, 16 und 20. Irgendwelche Schlüsse in bezug auf den bzw. die Verfasser der homerischen Epen können hieraus nicht gezogen werden.

3) Ilias 33, 8 und 11.



ähnlichen Monotonie führen, wie wir sie eben bei dem fortgesetzten Zusammenfallen von Vers- und Satzende festgestellt haben. Übrigens geben manche Personen auch an, daß zwar die Zusammenfassung des einzelnen Fußes durch die Diärese erleichtert, aber andrerseits die Trennung der Füße voneinander verschärft und daher die rhythmische Zusammenfassung der ganzen Verszeile erschwert wird. Kommt zu der Diärese noch eine Interpunktion hinzu, so können sich die rhythmische Komplexion und die grammatische Komplexion gegenseitig verstärken. In besonderem Maße steigert sich die Wirkung der Diärese, wenn sie in unmittelbar aufeinanderfolgenden Verszeilen an derselben Stelle wiederkehrt. Zuweilen kann man fast von einem diäretischen Rhythmus sprechen. Ganz anders wirkt die Zäsur. Zunächst stört sie die rhythmische Einheit der Verszeile. Letztere wird in zwei überdies in der Regel ungleiche Teile zerlegt, aber mit dieser Zerlegung verbindet sich eine Zusammenfassung der Wörter der beiden Teile zu je einer Einheit. Freilich ist schwer anzugeben, worauf einerseits diese Trennung und andrerseits diese Bindung beruht. Man könnte höchstens vielleicht mutmaßen, daß die Unterbrechung des Fußes durch das Wortende die Aufmerksamkeit etwas stärker auf das der Zäsur unmittelbar vorangehende Wort lenkt und diese Aufmerksamkeitssteigerung dem Wort einen etwas stärkeren Akzent gibt und die Pause zwischen ihm und dem nächsten — auf die Zäsur unmittelbar folgenden — Wort etwas verlängert. Viel Gewicht möchte ich aber auf diese Hypothese nicht legen, solange gründliche Untersuchungen, experimentelle und subexperimentelle, fehlen.[1] Auch bitte ich Sie zu beachten, daß alles dies nur für die auf eine Arsis folgende Zäsur gilt. Die sogen. weibliche Zäsur, die ich eben bereits erwähnte, scheint mir in dieser Beziehung der Diärese viel näher zu stehen.

Als ein charakteristisches Beispiel führe ich Ihnen den Vers aus der Odyssee[2] an, der das Herabrollen des von Sisyphos hinaufgewälzten Felsblocks schildert:

αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

in der Übersetzung von Ameis:

Wieder zur Ebne hinunter entrollte der tückische Steinblock.

Sowohl im Original wie in der Übersetzung fehlt jede männliche Zäsur, statt dessen finden sich vier weibliche Zäsuren und

1) Die Ästhetik der Zäsur ist noch fast ganz Neuland. Einige Bemerkungen finden sich bei C. Hermann, Die ästhet. Prinzipien des Vermaßes usf., Dresden 1865, S. 94 ff.; M. Guyau, Les probl. de l'esth. contemp. 3. éd. Paris 1895, S. 195 ff.

2) λ 598.

2*



eine Diärese. Das hastige, polternde Rollen des Steins wird in erster Linie durch den holodaktylischen Charakter wiedergegeben — lauter Daktylen, kein Spondeus, natürlich mit Ausnahme des letzten Fußes —, dann aber ist auch das Fehlen jeder einschneidenden männlichen Zäsur sehr geeignet, das Unaufhaltsame des Rollens rhythmisch zu malen.[1] In dem Kontrastvers, der das schwere Hinaufwälzen des Blocks schildert:

> *λᾶαν ἄνω ὤθεσκε ποτὶ λόφον· ἀλλ' ὅτε μέλλοι* usf.
> (Voß: ihn von der Au' aufwälzend zum Berge),

finden sich umgekehrt drei männliche Zäsuren, deren eine noch durch einen Hiatus — ano otheske, Au' aufwälzend — eigentümlich modifiziert wird.[2]

Aus der neuesten Literatur führe ich Ihnen ein Gedicht von Gustav Falke „Der Frühlingsreiter“ an. Die ersten Zeilen lauten:

> Um Mitternacht
> Bin ich jäh erwacht.
> Hufschlag hallte, ein Horn erklang,
> Daß ich erschreckt ans Fenster sprang.
>   Der Mond schien hell,
>   Und da kam es zur Stell':
> Ein Schatten voraus, dann ein milchweiß Roß,
> Darüber des Mondes Silber floß,
> Und ein Reiter ganz jung, einen blauen Kranz
> Im Gelock. Hell blitzte des Hornes Glanz
> In der Faust, und er stieß in das Horn hinein,
> Als sollte und müßte geblasen sein.

Hier ist die mit der Interpunktion zusammenfallende Diärese hinter „Gelock“ und hinter „Faust“ ästhetisch sehr wirksam. Ihre unmittelbare Wiederholung an der gleichen Versstelle steigert den Eindruck. Gegen Schluß desselben Gedichtes heißt es:

> Seht mal, die ersten Veilchen sind da!
> Und ich glaube, auch Krokus und Narzissen
> Kommen schon. — Was wollt' ich noch wissen? usf.

Die Zäsur hinter „schon“ wirkt ästhetisch eher störend. Das „schon“ ist für den Haltepunkt nicht bedeutsam genug. Dazu

1) Dabei stelle ich nicht in Abrede, daß der holodaktylische Charakter auch rein-sprachlich etwas mehr zu Diäresen und weiblichen Zäsuren tendiert.

2) Ich schlage Ihnen vor, auch Vers ϑ 190 (*βόμβησεν δὲ λίθος*) zu vergleichen, der das Sausen des Diskus, den Odysseus schleudert, darstellt; hier finden sich zwei männliche Zäsuren. Auch ι 19, wo Odysseus mit stolzen Worten sich zu erkennen gibt (*εἴμ' Ὀδυσεὺς Λαερτιάδης* ...), enthält in den ersten vier Füßen drei männliche Zäsuren.

kommt, daß die Sprachmelodie (vgl. I, S. 263) gerade an dieser Stelle versagt.[1]

Freilich dürfen wir nicht glauben, daß die Zäsuren und Diäresen mit ihrer charakteristischen Vorliebe für bestimmte Stellen der Verszeile sich ausschließlich auf Grund ästhetischer Momente eingebürgert haben. So ist es z. B. sehr plausibel, daß die sogen. bukolische Diärese am Schluß des vierten Fußes des Hexameters, die sich in ca. 60% aller homerischen Verse findet, noch ein Überrest der ursprünglichen Zusammensetzung des Hexameters aus einem daktylischen Vierheber und einem zweihebigen Kurzvers ist.[2] Für die enorme Häufigkeit der Zäsur im dritten Fuß des homerischen Hexameters scheint mir eine analoge Erklärung, die einigermaßen befriedigt, bis jetzt zu fehlen; hier dürften also doch wohl ideative ästhetische Momente wesentlich mitgewirkt haben. Im ersten Buch der Ilias findet sich im dritten Fuß 314 mal eine weibliche, 193 mal eine männliche Zäsur ohne Diärese, 97 mal eine männliche oder — seltener — weibliche Zäsur und zugleich Diärese[3], 6 mal weder Zäsur noch Diärese und nur ein einziges Mal lediglich eine Diärese.[4] Weitere Untersuchungen, die sowohl philologisch wie ästhetisch eingestellt sein müßten, sind hier dringend erforderlich.

Auch die Einteilung in Strophen und Gesänge erscheint uns jetzt vom Standpunkt der Komplexibilitätslehre in einem neuen Licht. Es ist für den ästhetischen Eindruck auch rein-formal nicht gleichgültig, daß die homerischen Epen, Hermann und Dorothea u. a. der Strophengliederung entbehren und der Orlando furioso des Ariost, die Gerusalemme liberata des Tasso u. a. in strengen Strophen abgefaßt sind. Dort keine formale Komplexe zwischen der kleinsten Einheit, dem Vers und der größten Einheit, dem Gesang oder viel-

1) Vgl. auch die Bemerkungen von Syburg, Ztschr. f. Ästh. 1920, Bd. 14, S. 356 (379).

2) Vgl. den Artikel „Homer“ von Witte in der Pauly-Wissowaschen Enzyklopädie. Der Ursprung des Hexameters ist im übrigen noch sehr strittig, siehe z. B. H. Usener, Altgriechischer Versbau, Bonn 1887, S. 110; O. Schroeder, Sitz.-Ber. d. bayer. Ak. d. Wiss. für 1907, philos.-philol. und hist. Kl., 1908, S. 229 (sechs Vorstufen des homerischen Hexameters).

3) Beispielsweise: *Ὣς ἔφατ' εὐχόμενος· τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.* Selbstverständlich ist diese mit Zäsur gepaarte Diärese nicht mit der gewöhnlichen Diärese gleichwertig.

4) Vers 106: *Μάντι κακῶν, οὐ πώποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας.* Unter den sechs Versen, die weder Zäsur noch Diärese zeigen (145, 218, 307, 400, 466, 584), sind drei, bei denen ein Eigenname, z. B. Idomeneus, fast zwangsweise zur Unterdrückung der Zäsur und Diärese geführt hat.

mehr volle Freiheit des Lesers bzw. Rezitators in der Zusammenfassung von Komplexen, hier rhythmische, mit der Reimgliederung zusammenhängende, vom Dichter vorgeschriebene Komplexe[1], die einerseits das rhythmische Lustgefühl verstärken, andrerseits aber nicht selten dem Sinn einen gewissen Zwang antun. Es ist wohl kaum nötig zu sagen, daß die Gliederung in Auftritte, Szenen, Bilder, Aufzüge in unseren Dramen gleichfalls eine Untersuchung vom Standpunkt der formalen Komplexion zuläßt.

Ich möchte sogar glauben, daß selbst bei der Zusammenfassung von Worten zu einem Satz in der Prosa außer inhaltlichen Faktoren auch klangliche zuweilen in Betracht kommen. Der Gedankeninhalt ist entscheidend für die Satzabgrenzung, aber letztere wird dadurch unterstützt, daß auch klanglich die Zusammenfassung der zu einem Satz gehörenden Worte in irgend einer Weise erleichtert wird. So bekommt jede Interpunktion auch eine ästhetische Bedeutung. Mir scheint sogar, daß bei der Liaison im Französischen und analogen zum Teil noch charakteristischeren Eigentümlichkeiten des Sanskrit solche komplexive ästhetische Wirkungen neben rein-euphonischen ästhetischen Wirkungen und neben den außerästhetischen grammatisch-logischen Wirkungen nicht gleichgültig sind. Die Einheit des Satzes wird auf diesem Weg gefördert. Wenn im Sanskrit an Stelle von „tat harati“ gesetzt wird „tad dharati“, so wird eine größere Einheitlichkeit hervorgebracht[2], die allerdings bei der nichtpoetischen Prosa vorzugsweise der logischen Komplexion dient, in der Poesie aber, in der geformten wie der formlosen (vgl. I, S. 90), auch die ästhetische Komplexion wesentlich erleichtert.

Für die verbindende Kraft des Reims brauche ich Ihnen kaum Beispiele anzuführen. Wir wollen nur ausdrücklich feststellen, daß die Stellung der Reime für solche komplexive Wirkungen von allergrößter Bedeutung ist. Es ist z. B. sehr interessant zu untersuchen, wie weit die Dichter zwei Reimwörter durch eine starke Interpunktion, also namentlich einen Punkt, trennen, und wie eine solche Trennung ästhetisch wirkt. Nur ein besonders charakte-

---

1) Nichts hindert übrigens, daß der Dichter auch eine ganz freie, arhythmische, nur vom Sinn abhängige strophenartige Gliederung innerhalb des Gesangs selbst vorschreibt. In der Literatur finde ich dies Verfahren nur sehr selten. Der Terminus „Strophe“ ist dann freilich nicht mehr passend. Für Stanzen, Terzinen usf., deren Strophengliederung mit der Reimstellung zusammenhängt (vgl. I, S. 255), scheidet eine solche freie Komplexbildung fast ganz aus.

2) Überdies wird in indischen Originaldrucken zwischen den Wörtern kein Intervall gelassen, so daß optisch der ganze Satz als ein Wort erscheint.



ristisches Beispiel aus der älteren französischen Literatur will ich Ihnen nach Suchier anführen. In den Quarante Miracles de Nostre Dame par personnages, einem dramatischen Mirakelspiel aus dem 14. Jahrhundert, schließt die Rede jeder Person mit einem Wort, auf das sich die Rede der nächsten Person reimt. Ich glaube nicht, daß damit nur das Gedächtnis der Schauspieler unterstützt werden sollte; man wird vielmehr anzunehmen haben, daß damit auch eine engere Bindung und Verknüpfung von Rede und Antwort schon rein-klanglich bezweckt und erzielt wurde.

Von sehr fraglichem Wert ist es, wenn einzelne moderne Dichter nach Analogie aller dieser akustischen Gruppenbildungen auch optische herangezogen haben. Damit wurde die räumliche Komplexion auch in die Wortkunst übertragen. Sie erinnern sich wohl noch des Gedichts von Arno Holz, das ich Ihnen früher einmal vorgetragen habe. Ich machte Sie schon damals auf die räumliche Anordnung des Drucks aufmerksam (vgl. I, S. 252). Noch viel kennzeichnender ist die folgende Strophe aus dem Phantasus desselben Dichters:

„Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt
war ich
eine Schwertlilie.

Meine suchenden Wurzeln
saugten
sich
um einen Stern.

Aus seinen sich wölbenden Wassern,
traumblau,
in
neue,
kreisende Weltenringe,
wuchs,
stieg, stieß,
zerströmte, versprühte sich — meine dunkle Riesenblüte!“

Aus der gedruckten Vorlage sehen Sie, daß die Zeilen sehr verschieden lang sind, aber sich um eine „mediane Sehachse“ symmetrisch gruppieren. Die Eigenschaft der Symmetrie, die sonst wenigstens vorzugsweise am Zugleich haftet, wird in das Nacheinander verpflanzt. Ich bitte Sie selbst festzustellen, ob bei dem Vortrag der Verse die optische Symmetrie der Zeilen auch akustisch zur Geltung kommt.[1] Bei manchen Versuchspersonen ist das in der Tat der Fall. Dabei ist allerdings oft die Mit- bzw. Nach-

1) So namentlich bei: stieg, stieß (Alliteration!).

wirkung des optischen Bildes der vorher gelesenen Zeilen wesentlich beteiligt. Trägt man den Versuchspersonen dieselben Zeilen vor, ohne ihnen vorher das Druckbild zu zeigen, so bleibt die „Symmetrie" in der Regel unbemerkt. Rein-akustisch prägt sich nämlich die mediane Achse, die uns optisch ohne weiteres gegeben ist, so gut wie gar nicht aus. Nur wenn jede einzelne Zeile durch Interpunktion oder andere Mittel in zwei Hälften zerfällt — wie in den beiden letzten Zeilen der vorgelesenen Strophe — oder die Mitte der Zeile durch ein unpaares irgendwie auffallendes, singuläres Wort hervorgehoben ist, kann sich auch ein akustisches Symmetriegefühl hin und wieder bei einzelnen Personen einstellen. Die ästhetischen Wirkungen dieser optisch-akustischen Symmetrie sind nach meinen Erfahrungen meistens sehr gering. Wenn gerade im Holzschen Phantasus manche Strophen ästhetisch außerordentlich wirksam sind, so beruht dies — soweit überhaupt die Form in Frage kommt — zum kleinsten Teil auf solchen Symmetrien, sondern überwiegend auf der oft sehr geschickten, innerhalb einer Strophe außerordentlich schwankenden, aber von Strophe zu Strophe ähnlich wiederkehrenden Längenbemessung der einzelnen Verszeilen.

Alle Komplexionen, die wir bisher besprochen haben, beziehen sich fast ausschließlich auf die rein sinnlichen Komponenten des ästhetischen Objekts, und zwar vorzugsweise die räumlichen und zeitlichen Eigenschaften, ohne wesentliche Rücksicht auf die speziellen von dem ästhetischen Objekt angeregten Vorstellungen. Daher bezieht sich die Komplexibilität, die wir bis jetzt untersucht haben, nur formal auch auf die Vorstellungstätigkeit, inhaltlich liegt sie noch ganz im Bereich der Empfindungsvorgänge; sie ist in diesem Sinn noch „sensoriell". Jetzt wenden wir uns zu denjenigen Komplexionsvorstellungen, die sich nicht auf den bloßen Empfindungstatbestand, sondern vor allem auf die von den Empfindungen ausgelösten Vorstellungen beziehen. Auch diese „ideative" Komplexibilität im engeren Sinne ist außerordentlich verschieden und für den ästhetischen Genuß von größter Bedeutung. Ich gebe Ihnen zunächst zur Erläuterung ein Doppelbeispiel aus der bildenden Kunst. Ich zeige Ihnen nebeneinander zwei Bilder, die denselben Gegenstand behandeln: Marias Flucht nach Ägypten. Das eine (Fig. 34) ist ein Kupferstich von Martin Schongauer (ca. 1450—1491), das andre (Fig. 35) ein Holzschnitt von Albrecht Dürer (1471—1528). Die Komplexibilität des Dürerschen Bildes ist erheblich größer. Auf dem Schongauerschen Bild sind zwei fast vollständig getrennte Gruppen dargestellt: einerseits Joseph mit der Palme und den Engeln



Fig. 34. Flucht nach Ägypten. Kupferstich von Martin Schongauer, c. 1450—1491 (aus Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Alfred Kröner Verlag in Leipzig). Vgl. II, S. 24.



Fig. 35. Flucht nach Ägypten. Holzschnitt von Albr. Dürer, 1471—1528 (aus Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Alfred Kröner Verlag in Leipzig). Vgl. II, S. 24.



Fig. 36. Der Tod als Würger. Helldunkelholzschnitt von Hans Burgkmair, c. 1473—1531 (aus Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Alfred Kröner Verlag in Leipzig). Vgl. II, S. 25.

und andrerseits Maria mit dem Jesuskind, dem Esel und den Disteln; dazu kommt noch der ziemlich stark hervortretende Hirsch im Hintergrund links, der außer allem direkten Zusammenhang mit der Szene im Vordergrund steht. Anders auf dem Dürerschen Bild. Hier konzentriert sich alles auf die eine Hauptgruppe: Joseph blickt auf Maria und das Jesuskind zurück und führt den Esel am Zügel, die Engel richten ihre Blicke von rechts oben nach der Gruppe, der Hirsch fehlt zwar nicht, ist aber zwischen den Bäumen im Hintergrund so versteckt, daß er die Einheitlichkeit des Eindrucks kaum stört. Ich zeige Ihnen noch ein drittes Bild (Fig. 36), einen Holzschnitt von Hans Burgkmair (1473?—1531), der diese ideative Komplexibilität besonders klar veranschaulicht. Der Tod hat einem Krieger den Fuß auf die Brust gesetzt und erwürgt ihn, zugleich faßt er mit den Zähnen das Gewand der fliehenden Geliebten. Die Konzentration hat hier ihren höchsten Grad erreicht. Die räumlichen Komplexionen sind ganz in den Dienst der ideativen Komplexionen getreten. Wir können mit Fug und Recht von einer Einheit der Handlung oder — in andern Fällen — von einer Einheit der Situation sprechen. Die räumliche Zentrierung verbindet sich mit der inhaltlichen oder wird sogar durch die inhaltliche ersetzt.

Nun ist leicht einzusehen, daß diese auf dem Zusammenhang der Vorstellungen beruhende Einheitlichkeit nicht bei allen Gattungen der Werke der bildenden Künste von gleicher Wichtigkeit ist. Bei Ornamenten sind beispielsweise die Vorstellungsanknüpfungen so minimal, daß ein Vorstellungszusammenhang und eine Einheitlichkeit dieses Vorstellungszusammenhangs überhaupt kaum in Frage kommt. Selbst von vielen Landschaftsbildern gilt dasselbe: die ideative Komplexibilität tritt gegenüber der sensoriellen zurück. Auch die Architektur gehört fast mit ihrem ganzen Bereich hierher.

Auf den Gipfel ihrer Bedeutung steigt die ideative Komplexibilität s. str. in der Poesie, in der Wortkunst unsrer Terminologie. Die ästhetische Hauptwirkung der Worte liegt in den von ihnen angeregten Vorstellungen, letztere und ihre Zusammenhänge sind daher für die Komplexibilität entscheidend. Selbst bei kleineren Gedichten kommt dies zur Geltung. Die Abgrenzung der Zeilen und Strophen sowie der einzelnen Sätze, die wir vorhin nur vom sensoriellen Standpunkt betrachtet haben, ist vorzugsweise ideativen Charakters. Vor allem aber verlangen wir, daß das Gedicht als Ganzes ideativ komplexibel ist, d. h. daß alle einzelnen Vorstellungen und Vorstellungsgruppen in einem einheitlichen Zusammenhang stehen oder, anders ausgedrückt, um eine zentrale Vorstellung wie

um eine optische Achse zentriert sind. Manche Oden des Horaz, auch einzelne mit Recht wegen ihrer sonstigen Schönheiten viel bewunderte, lassen mich wegen ihrer ideativen Uneinheitlichkeit nicht zu vollem ästhetischen Genuß kommen. Ich wähle absichtlich ein Beispiel, das diesen Mangel in kaum merklichem Grade zeigt. In der Ode an Torquatus (Lib. IV, 7) geht der Dichter angesichts des nahenden Frühlings von dem ewigen Wechsel in der Natur aus und knüpft daran den Grundgedanken: „Immortalia ne speres, monet annus et almum quæ rapit hora diem", wörtlich übersetzt: „Nicht unsterbliches zu hoffen, mahnt das Jahr und die Stunde, die den lieben Tag dahinrafft". Hiermit verbindet sich in engem Zusammenhang der weitere Gedanke: aber die Natur steht in ewigem Kreislauf immer wieder auf, während uns nach dem Tod kein Auferstehen beschieden ist, wir bleiben „Staub und Schatten". Bis dahin ist die Komplexibilität ungestört, nun aber erfolgt eine leichte Abbiegung des Grundgedankens, die für mich schon etwas störend ist. Es heißt nämlich weiter: wer weiß, ob wir überhaupt noch ein morgen erleben; man muß sich den Übergang etwa durch die Worte erläutern: außerdem kommt hinzu, daß wir nicht einmal sicher sind, daß wir ein morgen erleben. Und nun wird gefolgert: also sammle nicht geizig Schätze für gierige Erben, sondern genieße dein Leben! denn aus dem Hades gibt es keine Rückkehr. Die Unsicherheit des morgen wird etwas unvermittelt hineingeworfen, und über der Ausmalung der Unmöglichkeit einer Rückkehr aus dem Hades kehrt der Dichter zu dem Hauptgedanken nicht mehr zurück. Der Dichter läßt uns schließlich gewissermaßen auf einem Nebenweg plötzlich stehen. Der Mangel, der hier den meisten von Ihnen kaum fühlbar sein wird, tritt beispielsweise in der nicht weniger berühmten dritten Ode des dritten Buches äußerst empfindlich hervor. Iustum ac tenacem propositi virum, heißt es, non civium ardor prava jubentium, non voltus instantis tyranni mente quatit solida; „wenn zerschmettert der Erdball einstürzt, werden die Trümmer einen Unerschrockenen erschlagen". Dafür werden kurz einige Beispiele angeführt und unter diesen zuletzt Romulus, und nun verführt die Erwähnung des letzteren den Dichter dazu, uns eine Rede Junos vor den versammelten Göttern mitzuteilen, bei der er den gewaltigen Grundgedanken der Ode ganz aus den Augen verliert. Wir bleiben zum Schluß fast wie in einer Sackgasse stecken.

Zahlreiche neuere Gedichte leiden an demselben Mangel. Die dichterische Begabung reicht zu einigen poetischen Vergleichen und klangvollen Rhythmen und Reimen aus, aber die einheitgebende

Kompositionskraft des großen Dichters fehlt. Wir dürfen nur nicht vergessen, daß bei lyrischen Gedichten diese ideative Komplexibilität nicht so unbedingt erforderlich ist. Sie verhalten sich öfters wie Landschaftsbilder: die Einheitlichkeit der Vorstellungen im inhaltlichen Sinne tritt zurück gegenüber der Einheitlichkeit der Stimmung. In Goethes Gedicht an den Mond — „Füllest wieder Busch und Tal" ist die Einheitlichkeit der Gedanken, wenn man den Inhalt logisch zergliedert, keineswegs besonders groß, aber alle diese zum Teil nur lose verknüpften Vorstellungen erzeugen in wunderbarster Weise eine einheitliche Stimmung.[1] Auf tieferem Niveau und nicht ganz so einwandfrei bietet sich Ihnen dasselbe in dem folgenden Gedicht aus dem Jahr der Seele von Stefan George dar[2]:

1. Gemahnt dich noch das schöne Bildnis dessen
Der nach den Schluchten-Rosen kühn gehascht·
Der über seiner Jagd den Tag vergessen·
Der von der Dolden vollem Seim genascht?

2. Der nach dem Parke sich zur Ruhe wandte·
Trieb ihn ein Flügelschillern allzuweit·
Der sinnend saß an jenes Weihers Kante
Und lauschte in die tiefe Heimlichkeit ..

3. Und von der Insel moosgekrönter Steine
Verließ der Schwan das Spiel des Wasserfalls
Und legte in die Kinderhand die feine
Die schmeichelnde den schlanken Hals.

Selbst für ein lyrisches Gedicht geht hier das Auseinandergehen der Vorstellungen hart an die Grenze des Zulässigen, und selbst die Einheitlichkeit der Stimmung scheint mir in diesem Gedicht wenigstens für viele Leser bzw. Hörer etwas gefährdet.

Je umfangreicher ein Dichtwerk wird, um so dringender wird die Forderung der Komplexibilität. Für Epos, Drama und Roman gilt dies in etwa gleichem Maße, nur in der Art und Weise der Erfüllung der Forderung ergeben sich sehr große und interessante Verschiedenheiten. Die Mittel, welche dem Dichter hierfür zur Verfügung stehen und auch von ihm verwendet werden oder verwendet worden sind, müssen wir jetzt im Einzelnen kennen lernen.

Als erstes und zwar rein äußerliches Mittel bietet sich offenbar die tunlichste Beschränkung des Umfangs dar. Die

1) Dieses gilt schon von der ersten Fassung des Gedichts.

2) Die auffällige Interpunktionsweise des Originals ist beibehalten, die Strophenabteilung durch die Zahlen markiert.



beiden alt-indischen Epen Mahâbhârata und Râmâyana sind ungewöhnlich lang, ersteres soll in seiner jetzigen Fassung infolge vieler Umarbeitungen und Zusätze etwa 100 000 Doppelverse umfassen.[1] Bei einem solchen Umfang ist, selbst wenn die sonstigen Komplexionsbedingungen in der günstigsten Weise erfüllt sind, an einen einheitlichen ästhetischen Genuß kaum mehr zu denken. Irgendwelche absoluten Maximalzahlen aufzustellen, wäre selbstverständlich ganz lächerlich. Je nachdem den Komplexionsbedingungen im Übrigen vom Dichter Genüge geleistet worden ist oder nicht, müßte eine solche Grenzbestimmung sehr verschieden ausfallen. Der Orlando furioso des Ariost besteht aus 46 Gesängen, die durchschnittliche Strophenzahl des einzelnen Gesanges dürfte sich etwa auf 90 belaufen, jede Strophe hat 8 Verszeilen; daraus ergibt sich für das ganze Epos eine Zahl von etwa 30 000 Verszeilen. Die Ilias zählt ca. 15 700, die Odyssee ca. 12 100, Dantes göttliche Komödie 14 200 Verse. Ariosts Epos ist also in der Tat besonders lang, aber dieser Unterschied in der Verszahl würde die Komplexibilität nicht erheblich stören, wenn der Dichter im Übrigen die alsbald zu besprechenden Forderungen einigermaßen beachtet hätte. Da er dies nicht getan hat, geht der einheitliche Genuß fast vollständig verloren. So prachtvoll einzelne Szenen sind, das Epos als Ganzes ist an dieser Inkomplexibilität gescheitert. Es wird kaum Jemand geben, der nach einmaligem Lesen des Gedichtes im Stande wäre, den Inhalt in seinem Zusammenhang richtig wiederzugeben. Spittelers Olympischer Frühling ist ein Beispiel aus neuerer Zeit. In der, so viel ich weiß, letzten Umarbeitung v. J. 1910 besteht er aus 5 Teilen, die zusammen an absoluter Länge weit hinter Ilias und Odyssee zurückbleiben. Da aber den Einheitlichkeitsbedingungen vor allem in den letzten Teilen nicht ausreichend entsprochen ist[2], bleibt trotz des großen Grundgedankens und der zahllosen wunderbaren Schönheiten im Einzelnen ein großer ästhetischer Gesamteindruck aus. Auch die Einheitlichkeit der Stimmung, die übrigens für ein längeres episches Gedicht — im Gegensatz zum kurzen lyrischen — weder ausreichend zur Herstellung der Einheitlichkeit noch notwendig zum ästhetischen Genuß ist, bietet hier keinen Ersatz.

---

1) Vgl. H. Oldenberg, Das Mahâbhârata, Göttingen 1922, S. 33.

2) Das Erscheinen des Werks hat sich über 10 Jahre hingezogen (1900 bis 1910). Die ursprüngliche Dominanz des Grundgedankens hat in dieser langen Zeit ihre Energie eingebüßt.

Mit dem Drama verhält es sich ähnlich. Manche alte indischen Dramen sollen aus bis zu 14 Akten von ansehnlicher Länge bestanden haben. Die Mysterienspiele des Mittelalters erstreckten sich über mehrere Tage, ausnahmsweise bis zu 25.[1] Die absolute Länge ist hier noch viel fühlbarer als bei dem Epos, weil das Drama in der Regel dazu bestimmt ist aufgeführt, also auf ein Mal innerhalb weniger Stunden aufgenommen zu werden.[2] Der zweite Teil von Goethes Faust kann als warnendes Beispiel gelten. Aus neuerer Zeit (1896) nenne ich Ihnen Björnsons „Über unsere Kraft". Damit erhebt sich das interessante ästhetische Problem, wie weit durch Zerlegung eines Dramas in mehrere Teile — ich erinnere Sie an Wallenstein, an Grillparzers Goldenes Vließ, Hebbels Nibelungen und die antiken Trilogien — der Nachteil einer übergroßen absoluten Länge ausgeglichen werden kann. Jedenfalls sind die Nachteile äußerst erheblich. Es ist ohnehin für das aufgeführte Drama ein großer Schaden, daß wir es zu einer bestimmten Zeit, die das Theater uns vorschreibt, genießen müssen, einerlei ob wir disponiert sind oder nicht, während wir für die Lektüre eines Epos uns frei Stunden günstiger Disposition wählen können; zerfällt das Drama in zwei oder drei Teile, bin ich diesem Risiko zwei- oder dreimal ausgesetzt. In der Zwischenzeit zwischen der Aufführung des ersten und des zweiten Teils bin ich oft zahlreichen Trivialitäten und Schlimmerem preisgegeben und muß trotzdem zur vorgeschriebenen Zeit, bevor ich alle Zwischenerlebnisse abgeschüttelt habe, den zweiten Teil aufnehmen. Freilich treten diese Nachteile bis zu einem gewissen Grade zurück, wenn jeder der Teile je einen relativ selbständigen, abgeschlossenen Komplex bildet. Dies trifft z. B. für Wagners Nibelungenring im Wesentlichen zu. In Hebbels Nibelungen und in Grillparzers Goldenem Vließ ist diese Selbständigkeit und Abgeschlossenheit bei weitem

1) Die vielfach nachgeahmte Celestina des Rodrigo de Cota (Fernando de Rojas, um 1490) besteht gleichfalls aus 21 Akten.

2) Aristoteles erblickt in seiner Poetik (Akad. Ausg. 1462 a 18) einen Vorzug der Tragödie vor der epischen Dichtung darin, daß sie bei geringerer Länge den ästhetischen Zweck erreicht. Die Tragödie setzt gedrängt (*ἀθρόον*) vor, was das Epos uns verdünnt (*πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ*) darbietet. Ein Oedipus von der Länge der Ilias wäre ästhetisch unzulässig. Offenbar denkt A bei dieser Auseinandersetzung nur an das aufgeführte Drama. Vgl. auch ebenda 1451 a 3 die allgemeine Lehre des Aristoteles über den *ὅρος τοῦ μήκους* (die Grenze der absoluten Länge); er betont nur bei der Poesie zu sehr das *εὐμνημόνευτον*, die Einprägbarkeit in das Gedächtnis und hat die Komplexionswirkung übersehen.



nicht so groß. Es ist wohl auch kein Zufall, daß von der letztgenannten Trilogie sehr oft nur der letzte Teil, Medea, der relativ abgeschlossen ist, ohne die beiden ersten aufgeführt wird, ein Verfahren, das auf der anderen Seite in Anbetracht der vielen Schönheiten der beiden ersten Teile sehr zu bedauern ist.

Alle diese Bedenken gegen mehrteilige Dramen fallen fast ganz weg, wenn man auf das aufgeführte Drama verzichtet und sich mit dem gelesenen begnügt. Kaiser und Galiläer von Ibsen[1] besteht aus zwei Teilen und ist seiner ganzen Anlage nach für eine Aufführung wenig geeignet. Die isolierte Aufführung eines Teils, etwa des zweiten, ist gleichfalls untunlich. Gelesen aber übt es trotz seiner Länge ein große ästhetische Gesamtwirkung aus.

Als letztes Heilmittel gegen ein Übermaß der absoluten Länge bleibt der Rotstift des Dramaturgen bzw. Bühnenbearbeiters. Nun darf ja sicher die Pietät gegenüber dem Dichter uns von Kürzungen und Streichungen nicht abhalten — denn es kommt uns nicht auf Literaturgeschichte, sondern auf das Maximum des ästhetischen Genusses an —, aber es bedarf doch in jedem Fall der allergewissenhaftesten Prüfung, ob erstens die Kürzung wirklich unerläßlich ist, um die Aufführung zu ermöglichen, und zweitens ob sie — im Fall ihrer Unerläßlichkeit — in ästhetisch richtiger Weise vorgenommen wird.[2] Im Ganzen habe ich den Eindruck, daß heute um eines minderwertigen Teils des Publikums willen zu viel und oft auch am unrechten Orte gekürzt wird.

Ein zweites Mittel (vgl. II, S. 27) zur Steigerung der Komplexibilität liegt in der Beschränkung der Personenzahl und der Zentrierung der Handlung um eine Hauptperson. Was die Beschränkung der Personenzahl anlangt, so kommen nur solche Personen in Frage, für welche der Dichter ein längeres dauerndes Interesse beansprucht, weil sie in den Gang der Haupthandlung für längere Zeit verflochten sind. Viele von den Trojanern und Griechen, deren Tod im Kampfe uns die Ilias berichtet, sind episodische Figuren, die für die Haupthandlung als individuelle Personen gleichgültig sind und daher weder unser Gedächtnis belasten noch unsere Gesamtkomplexion stören. Viel mehr mutet uns in dieser Beziehung Ariost zu. In den beiden großen Romanen Gutzkows

---

1) In Leipzig fand 1896 eine Aufführung statt, für welche die zehn Akte der beiden Teile in ein Vorspiel und fünf Akte zusammengezogen wurden. Vgl. R. Woerner, Henrik Ibsen, München 1900, Band 1.

2) Vgl. die humorvollen Bemerkungen Hebbels über die von ihm selbst vorgenommenen Kürzungen in seinem Brief an Dingelstedt vom 19. März 1861.



wird die übergroße Zahl der in die Handlung eingreifenden Personen für den ästhetischen Genuß direkt störend.[1] Der Dichter hat das auch selbst empfunden und dem Zauberer von Rom am Schluß ein fünf Seiten umfassendes Verzeichnis der ca. 80 „wichtigeren" Personen beigegeben, wie es sonst nur bei Dramen üblich ist. Sie können mir auch nicht etwa einwenden, was dem Drama recht sei, sei dem Roman billig; denn dem Drama wird ein Personenverzeichnis nicht vorangeschickt, um eine Überlastung unseres Gedächtnisses und unserer Komplexionsfähigkeit zu vermeiden, sondern, abgesehen vom Zweck der Rollenverteilung, wenigstens hauptsächlich deshalb, weil die Gesprächsform des Dramas nicht gestattet, die Personalien der Auftretenden alsbald ausreichend anzugeben. Übrigens würde eine Personenzahl, wie sie Gutzkow verwendet, bei einem Drama erst recht Anstoß erregen. Auch „Der Kampf um Rom" von Ricarda Huch und „Die Brüder Karamasow" von Dostojewski zeigen diesen Fehler in besonders charakteristischer Weise. Es ist auch keine ausreichende Entschuldigung, wenn man in solchen Fällen sagt, der Dichter habe so viele Personen einführen müssen, um ein vollständiges Bild der geschilderten Zeit zu geben. Auf eine solche historische Vollständigkeit kommt es bei einem Kunstwerk garnicht an, sondern ausschließlich auf den ästhetischen Genuß. Nun kann selbstverständlich die anschauliche Darstellung des Lebens eines Volks und einer Volksklasse zum ästhetischen Genuß beitragen und für die Auffassung der Handlung notwendig werden, aber zahlreiche Beispiele großer Dichter lehren, daß diese Anschaulichkeit auch erreicht werden kann, ohne daß diese zahlreichen Personen, die die Masse vertreten, als individuelle Personen in die Handlung eingreifen und dadurch die Komplexion stören.

Die alt-indischen Theoretiker bezeichnen für das Drama 3—4 Personen als passend.[2] Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß dergleichen absolute Zahlen auch in diesem Fall ganz sinnlos

---

1) Dasselbe gilt z. B. auch von dem Roman Knut Hamsuns „Die Stadt Segelfoß". Hier ist vor allem die Überschüttung mit Personen in den ersten Kapiteln störend.

2) Sten Konow, Das indische Drama, Berlin-Leipzig 1920 (Grundriß d. indo-ar. Philol. und Altertumskunde II, 2 D), S. 12. Beispielsweise erwähne ich noch, daß Sigm. v. Birken in seiner Poetik (Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst oder kurze Anweisung zur Teutschen Poesy mit geistlichen Exempeln, Nürnberg 1679, S. 326) erklärt, daß jede Szene „meist 5 Personen aufstellen mag" („Ratschlagungen" ausgenommen). — In der Tragödie soll noch Alfieri (1749 bis 1803) vier Hauptpersonen für ausreichend gehalten haben, wobei freilich der Begriff „Hauptperson" sehr dehnbar ist; die Gesamtzahl der Personen ist bei ihm

sind. Ich kann mir als extremen Grenzfall sogar ein Drama denken, in dem nur eine einzige Person auftritt, die z. B. etwa fortlaufend Nachrichten erhält und unter dem Einfluß dieser Nachrichten handelt und in Monologen spricht.[1] Dramen, allerdings meistens kürzere, in denen nur zwei Personen auftreten, verzeichnet unsere Literatur in größerer Zahl. Andererseits steigt — immer unter der Voraussetzung einer im übrigen einwandfreien Komplexibilität — ohne Nachteil gelegentlich die Zahl der Personen auf 20 und mehr. Wilhelm Tell zählt über 40 benannte Personen, und man kann gewiß nicht sagen, daß darunter die Komplexibilität des Stücks nennenswert leidet.

Auch die Beschränkung der Zahl, der an einem Auftritt beteiligten redenden Personen gehört hierher. Bekannt ist die Vorschrift des Horaz[2]: nec quarta loqui persona laboret, womit verboten wird, daß mehr als drei Personen sich an einem Gespräch beteiligen. Die alten römischen Dramatiker wie Pacuvius hatten diese Regel nicht eingehalten, Seneca befolgt sie streng. Das moderne Drama hat sie ganz fallen lassen.[3]

Viel wichtiger als die Beschränkung der absoluten Zahl der Personen ist die Zentrierung der Handlung um eine Hauptperson oder, wie man zuweilen kurz sagt, die Einheit der Person. Roman, Novelle, Epos, Drama sollen einen „Helden“ haben. Oft wird diese Forderung nur damit begründet, daß die Aufmerksamkeit und das Interesse nicht geteilt werden darf. In dieser Form ist die Begründung unzureichend. Man kann nämlich sofort die zweifelnde Frage erheben, ob denn eine auf eine Person konzentrierte Aufmerksamkeit und ein auf eine Person konzentriertes Interesse absolut und in jedem Fall ästhetisch wirksamer ist als eine auf viele Personen verteilte Aufmerksamkeit und ein auf viele Personen verteiltes Interesse, und man wird schwerlich diese Frage generell bejahen können. Es ergibt sich vielmehr auf Grund der psychologischen Tatsachen zunächst nur folgende Antwort. Der Grad der Aufmerksamkeit und des Interesses hängt unter anderem wesentlich auch von der „Konstellation“ ab, d. h. es kommt darauf an, ob latente

---

zuweilen erheblich größer (Orest, Maria Stuarda u. a. fünf Personen, Saul sechs, Brutus sieben Personen).

1) Vom Ich-Epos unterscheidet sich ein solches Drama doch noch immer durch den präsentischen Charakter. Der indische Bhâṇa scheint hierher zu gehören (Konow l. c. S. 31).

2) Ars poetica 192.

3) Vgl. H. Weil, Etudes sur le drame antique, Paris 1897, S. 305.

Vorstellungen und zwar insbesondere gefühlsbetonte in größerer Zahl und größerer Stärke bei mir vorhanden sind, die zu der Vorstellung, die Gegenstand meiner Aufmerksamkeit und meines Interesses werden soll, in Beziehung stehen. Ein Haus wird z. B. in hohem Maß meine Aufmerksamkeit und mein Interesse wecken, wenn es zu Erinnerungsbildern oder irgendwelchen anderen Vorstellungen, z. B. theoretischen, ästhetischen, die ich habe, in näherer Beziehung steht. Für die Personen eines Dichterwerks bedeutet dies, daß das Maximum der Aufmerksamkeit und des Interesses nur dann erzielt werden kann, wenn für alle eine gemeinsame Konstellation besteht, und zwar selbstverständlich, eine gemeinsame aus der Gesamthandlung des Dichterwerks sich ergebende. Fehlt eine solche, so wird jede neu auftretende Person eine ungünstige Konstellation vorfinden[1], und darunter muß Aufmerksamkeit und Interesse und daher auch die ästhetische Wirkung leiden. Sie sehen, daß wir auf diesem Weg also wohl etwa zur Forderung eines einheitlichen zusammenhängenden Personenkomplexes, aber noch nicht zur Forderung der Einheit der Person, der Zentrierung des Personenkomplexes um eine Hauptperson, gewissermaßen zu einer monarchischen Konstitution des Komplexes gelangen. Wir müssen vielmehr noch folgende Argumentation hinzufügen. Wenn statt eines Helden fünf für das Vaterland sterben, so ist zwar ein zusammenhängender konstellierender Komplex „Tod für das Vaterland“ vorhanden, aber innerhalb dieses Komplexes bleiben fünf relativ selbständige Komplexe, die je einem Helden entsprechen. Dadurch wird die Komplexibilität gestört und so der ästhetische Genuß geschmälert.

Daß nicht, wie meistens angenommen wird, schlechthin und ganz allgemein nur die Verteilung der Aufmerksamkeit und des Interesses absolut maßgebend für das Ausbleiben der ästhetischen Wirkung ist, ergibt sich aus der Untersuchung andrer Kunstgebiete. Eine größere Zahl von gleichen oder ähnlichen Ornamenten, Säulen, Fenstern usf. wirkt oft noch stärker positiv-ästhetisch als ein einzelnes Ornament usf., und zwar dann, wenn mit der Häufung der Zahl irgendwelche rhythmische Anordnung Hand in Hand geht. Die Schmälerung der Komplexibilität durch die große Zahl wird dann über und über ausgeglichen durch die Steigerung der Komplexibilität, welche der Rhythmus bedingt. Immerhin kann zugegeben werden, daß auf dem Gebiet der Poesie und speziell mit

1) Nach der Anschauung mancher Psychologen würde es sogar zu gegenseitigen sogenannten „Hemmungen“ kommen, vgl. Ltf. d. phys. Psychol., 12. Aufl., Jena 1924, S. 414ff. u. 476.

Bezug auf die Zahl der in einer längeren epischen oder dramatischen Dichtung auftretenden Personen auch abgesehen von der Beeinträchtigung der Komplexibilität die Verteilung der Aufmerksamkeit und des Interesses auf mehrere Helden den Anteil jedes einzelnen an unserer Aufmerksamkeit und unserem Interesse schmälert. Es scheint, daß in diesem Spezialfall doch die Intensität der Anteilnahme ästhetisch bedeutsamer ist als die Extensität.

Wie sehr im Übrigen unsere Behauptung, daß auch bei der Einheit der Person die Komplexibilität wesentlich beteiligt ist, zutrifft, lehren manche Fälle von Doppelhelden. Hierher gehört Romeo und Julia, sowohl in dem Shakespeareschen Drama wie in der Kellerschen Dorfnovelle. Romeo und Julia sind gleichmäßig Hauptperson des Stücks. Warum stört uns hier die Verdopplung des Haupthelden nicht oder doch nur in sehr geringem Maß? Die Ursache liegt offenbar darin, daß dies Liebespaar einen so einheitlichen Komplex bildet, daß von zwei selbständigen Teilkomplexen gar keine Rede sein kann. Die Komplexibilität wird in diesem besonderen Fall durch die Doppeltheit der Hauptperson nicht geschädigt, und daher leidet auch die ästhetische Wirkung kaum. Bis zu einem gewissen Grad gilt dies z. B. auch von Ernst von Schwaben und Werner von Kiburg im Uhlandschen Drama.

So erklärt es sich auch, daß die Hauptperson des Gegenspiels — ich meine damit die dem Helden entgegenstehende Partei — die Komplexibilität in der Regel wenig oder garnicht stört. Der Held und sein Gegner bilden gerade infolge ihrer feindlichen Beziehungen einen so eng zusammenhängenden Komplex, daß die Einheitlichkeit im psychologischen Sinne nicht gestört wird. Der Gegenspieler ist nicht selbständig, er existiert gewissermaßen nur in Beziehung auf den Helden. Es kommt hinzu, daß die Hauptperson des Gegenspiels meist in irgend einer Weise negativ gefühlsbetont ist und schon deshalb dem Interesse an dem Helden keinen Abbruch tut, sondern es durch den Kontrast geradezu steigert. Nur wenn der Dichter ihr eine größere Selbständigkeit gibt, wird die Einheitlichkeit gefährdet. Ich erinnere Sie an den ersten Teil von Shakespeares Heinrich IV. Hier beansprucht der Komplex des Percy Hotspur zeitweise eine fast selbständige Bedeutung und stört, so entzückend auch einige dieser Szenen sind, doch den ästhetischen Gesamteindruck des Stücks.

Äußerst lehrreich ist in dieser Beziehung Grabbes Don Juan und Faust. Der Dichter hat es gewagt, beide Gestalten in einem Trauerspiel zu vereinigen. Faust und Don Juan sind Antipoden.

„Wozu Mensch, wenn du nach Übermenschlichem nicht strebst?“ frägt Faust. „Wozu übermenschlich, wenn du ein Mensch bleibst?“ entgegnet Don Juan. Aber beide sind doch nicht Spieler und Gegenspieler im gewöhnlichen Sinn, sondern als Helden des Stücks durchaus koordiniert. Beiden steht ein Gegenspiel gegenüber. Ein äußeres Band zwischen beiden ist nur ihre gemeinsame Liebe zu Donna Anna. Innerlich ist beiden gemeinsam, daß sie an dem Leben der Alltagsmenschen kein Genüge finden. Man kann nun in der Tat gespannt sein, ob es dem Dichter gelingt, trotz der Verdopplung des Helden für beide dasselbe ästhetische Interesse zu erregen, wie es sonst für einen Helden erregt wird. Ich bin nach wiederholtem Lesen des Stücks zu sehr verschiedenen Zeiten immer wieder zu dem Ergebnis gelangt, daß die Teilung des Interesses ungünstig wirkt, daß die ästhetische Komplexion erschwert wird und der ästhetische Gesamteindruck leidet. Zu subexperimentellen Untersuchungen, die auch in diesem Fall durchaus geboten sind, hatte ich bisher keine ausreichende Gelegenheit. Auch wäre ein endgültiges Urteil erst auf Grund einer Bühnenaufführung möglich, die leider, so viel ich weiß, bis jetzt äußerst selten stattgefunden hat.

Auf dem Gebiet des Romans bieten die Brüder Karamasow von Dostojewski, die ich Ihnen vorhin bereits anführte, ein besonderes bemerkenswertes Beispiel. Unser Interesse verteilt sich hier auf die drei Brüder Mitja, Iwan und Aljoscha fast gleichmäßig; bald dominiert dieser, bald jener. Die Beeinträchtigung der Komplexibilität ist in diesem Fall für mein Empfinden nicht so groß, wie man erwarten könnte. Dadurch daß alle drei in eine Haupthandlung eingefügt sind und bei aller Verschiedenheit einzelne gemeinsame Grundzüge in den drei Charakteren vorhanden sind, wird die Einheitlichkeit doch leidlich gewahrt. Man glaubt gewissermaßen eine Person in drei Varietäten vor sich zu haben.[1]

Viel gefährlicher wird die Dualität und Pluralität der Hauptpersonen, wenn ihre Beziehung untereinander nur sehr locker und oberflächlich ist und die mangelnde Einheit der Person nicht durch die Einheit einer Haupthandlung ausgeglichen wird. In der Ilias würde uns die Pluralität der Helden noch sehr viel störender sein, wenn nicht durch die Haupthandlung, den Kampf der Griechen gegen Troja, und die innerhalb dieser Haupthandlung sich deutlich abhebende, wenn auch hier und da zu weit zurücktretende „Kernhandlung“, den Groll des Achilleus, alle Einzelepisoden doch schließlich

1) Sehr viel störender sind die vielen eingeflochtenen Nebenhandlungen (Kolja und Iljuscha).



zusammengehalten würden. Zu einem schweren Mangel wird dagegen die Dualität der Hauptpersonen im Perceval des Christian von Troyes und im Parzivâl des Wolfram von Eschenbach. Die Abenteuer Gauvains oder Gawans haben gegenüber denjenigen Parzivâls solche Selbständigkeit, daß die Einheit der Handlung schwer gestört wird und keinen Ausgleich liefern kann. In dieser Beziehung ist der Wagnersche Parsifal den beiden alten Epen unendlich überlegen. Von Ariosts Orlando furioso und Tassos Gerusalemme liberata werden wir alsbald nochmals zu sprechen haben. Aus neuerer Zeit führe ich Ihnen Don Carlos und Marquis Posa an.

Ausnahmsweise lösen sich sogar zwei Helden innerhalb einer dramatischen oder epischen Dichtung ab, indem erst die eine, dann die andere im Zentrum der Handlung steht. Hierher gehört in manchen Beziehungen Julius Cäsar von Shakespeare.[1] Cäsar stirbt schon in der ersten Szene des dritten Akts, und von da ab konzentriert sich das dramatische Interesse fast ganz auf Brutus und sein Schicksal. Indes kann man sehr wohl einwenden, daß auch schon in den ersten Akten die Person des Brutus fast gleich bedeutsam neben derjenigen des Cäsar steht, und sogar die Frage aufwerfen, ob nicht der Titel Brutus für das Drama ebenso angemessen wäre. Ich bin übrigens überzeugt, daß die Duplizität des Helden der ästhetischen Gesamtwirkung des Stückes erheblichen Eintrag tut und selbst die innere Einheit der Handlung etwas gefährdet.[2]

---

1) In Anbetracht der großen Bedeutung, welche Shakespeares Julius Cäsar für die Ästhetik des Dramas hat, führe ich Ihnen einige Abhandlungen bzw. Erörterungen an, welche sich speziell mit dem Aufbau dieses Stücks beschäftigen: Joh. Elias Schlegel, Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache usf. 1741, Bd. 7, S. 540 (Werke Bd. 3, S. 83, Deutsche Lit. denkm. 18. und 19. Jahrh. Bd. 26, S. 71); Gottsched, ebenda 1742, Bd. 8, S. 143 (160); Voltaire, Observations sur le Jules César de Sh., Oeuvres compl. Bd. 9, Gotha 1785, S. 402ff.; Schiller, Brief an Goethe 7. IV. 1797 (Briefwechsel, Leipzig Inselverl. 1912, Bd. 1, S. 812); H. Hettner, Das moderne Drama, Braunschweig 1852, S. 34 (sucht die Einheit des Stücks dadurch zu retten, daß er den Kampf des republikanischen und des monarchischen Prinzips als die Haupthandlung auffaßt); Fr. v. Westenholz, Idee und Charaktere in Shakespeares Jul. Cäsar, Stuttgart 1897; Otto Ludwig, Shakespeare-Studien, Werke ed. Bartels Bd. 6, S. 117. — In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß sich das Drama Voltaires „La mort de César“ (1735) auf drei Akte beschränkt. John Sheffield, Herzog von Buckingham, soll 1722 versucht haben, das Shakespearesche Stück in zwei Tragödien, Cäsar und Brutus zu zerlegen (unzugänglich). Ähnliche Erwägungen gelten auch für Antonius und Cleopatra, vgl. Kilian, Jahrb. d. deutsch. Shakespeare-Gesellsch. 1915, Bd. 51, S. 82.

2) Auf dem Gebiet des Romans liefert Daniel Deronda von George Eliot ein Beispiel (Gwendolin-Mirah, langes Verschwinden Derondas aus dem Gesichtskreis des Lesers).



Ein drittes Mittel zur Steigerung der Komplexibilität ist die vielumstrittene Einheit der Zeit und des Ortes. Wir wollen bei dieser Frage die dramatische Dichtung von der epischen trennen und vorzugsweise die erstere ins Auge fassen. Man versteht unter der Forderung der Einheit der Zeit und des Orts allgemein die Forderung, daß die gesamte im Drama dargestellte Handlung sich innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums, z. B. eines einzigen Tags und innerhalb eines relativ kleinen Raumgebietes, z. B. eines einzigen Zimmers abspielt. Der Terminus „Einheit“ hat hier also einen ganz anderen Sinn als in unseren bisherigen Auseinandersetzungen, wenn wir von der Einheit der Person sprachen, und auch einen anderen als in unseren späteren Untersuchungen der Einheit der Handlung. Bei der Einheit der Person handelt es sich um die Zentrierung der Handlung um eine Hauptperson, bei der Einheit der Handlung um die Einheitlichkeit der Handlung, bei der Einheit der Zeit und des Ortes kommt es hingegen auf eine Beschränkung der zeitlichen und räumlichen Ausdehnung der Handlung an: Zeit und Ort sollen nur innerhalb enger Grenzen wechseln.

In den ältesten Dramen der Weltliteratur[1] wird auf die Einheit der Zeit und des Ortes noch wenig Gewicht gelegt. Welche Ursachen dann zu ihrer Einführung im griechischen Drama geführt haben, ist strittig. Daß lediglich ästhetische Gründe, also etwa das Bedürfnis größerer Komplexibilität, maßgebend waren, ist mehr als unwahrscheinlich. Für die Einheit des Ortes lag wahrscheinlich eine Hauptursache in der Einrichtung des griechischen Theaters, die einen Szenenwechsel erschwerte. Namentlich das Fehlen eines Vorhangs fiel, wie Bywater hervorhebt, schwer ins Gewicht. Die Annahme Lessings[2], daß die Verwendung des Chors die Beschränkung auf einen und denselben individuellen Ort und einen und denselben Tag fast notwendig gemacht habe, ist nicht ausreichend begründet. Wie Ihnen bekannt sein wird, hat dann Aristoteles in seiner Poetik[3] bei der Erörterung des Unterschiedes zwischen Trauerspiel und epischer Dichtung (*ἐποποιία*) behauptet, daß jenes sich, wenn irgend möglich, auf einen Zeitraum von 24 Stunden oder wenig mehr beschränkt, während diese zeitlich unbegrenzt ist (*ἀόριστος τῷ χρόνῳ*). Die Einheit des Orts wird überhaupt nicht erwähnt. Die nach-

1) Ich möchte übrigens glauben, daß in den primitivsten dramatischen Produkten schon wegen der Einfachheit und Kürze der Handlung beide Einheiten eingehalten worden sind.

2) Hamburg. Dramaturgie, 46. Stück.

3) Akad. Ausg. 1449 b.

aristotelischen griechischen und römischen Dramatiker haben beide Einheiten nicht streng beobachtet. Das alte indische Drama, das uns um die Mitte des 2. Jahrhunderts voll entwickelt entgegentritt und dessen Abhängigkeit vom griechischen Drama und der aristotelischen Theorie sehr strittig ist[1], soll — wenigstens nach der Forderung der Theoretiker — die Handlung eines Aktes auf einen Tag beschränkt haben.

Das mittelalterliche Drama kümmerte sich im allgemeinen um beide Einheiten nur sehr wenig. Sie wissen, daß in den Mysterienspielen die Handlung sich nicht selten über viele Jahre erstreckte. Ebensowenig wurde die Einheit des Orts beachtet. Da ein Wechsel der Szenerie nicht möglich oder wenigstens nicht üblich war, wurden die verschiedenen Schauplätze der Handlung über- oder nebeneinander auf der Bühne dargestellt. So sah man z. B. nach Suchier noch im Jahre 1547 in einem Passionsspiel zu Valenciennes nebeneinander das Paradies, Nazareth, den Tempel, einen Palast, den See Tiberias usf. und ganz rechts die Hölle. Die meisten dieser sogenannten Mansionen waren während der ganzen Aufführung offen sichtbar, und die Personen traten während eines Auftritts, an dem sie nicht beteiligt waren, gewöhnlich nicht ab, sondern blieben in der offenen Mansion der Bühne, die ihrem Wohnsitz entsprach, z. B. der König im Palast, Gott im Himmel usf. Das ganze Verfahren zeigt eine gewisse Analogie mit demjenigen mancher mittelalterlichen Maler, die auf Seitenteilen oder im Hintergrund ihrer Bilder Szenen darstellen, die der dargestellten Haupthandlung vorangehen oder nachfolgen.

Unter dem Einfluß des Humanismus ist dann Julius Cäsar Scaliger in seiner Poetik vom Jahre 1561[2] in Italien für die Durchführung der Einheit der Zeit und des Ortes neben der Einheit der Handlung im Drama eingetreten. Die weitere Entwicklung vollzog sich vorzugsweise in Frankreich. Hier scheint Pierre de Ronsard (1524—1585) zum ersten Male im Jahre 1572 die Einheit

1) Konow l. c. S. 12, 40 ff., 48 ff.

2) Poetices libri VII, Lyon 1561, Buch 3, Kap. 97, S. 144 ff. Übrigens ist die Einheit der Zeit bereits in der Sophonisba von Gian Giorgio Trissino aus dem Jahre 1515 streng beobachtet. Auch im Kommentar der aristotelischen Poetik des Fr. Robortello vom Jahre 1548 wird die aristotelische Lehre bereits in verschärfter Form dargestellt (vgl. R. Otto, Jean de Mairet, Silvanire, Bamberg 1890, Einl. S. CIII). Noch mehr gilt dies vom Kommentar des L. Castelvetro vom Jahre 1570 (Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta, Vienna 1570, S. 99 v. und 296). Die Poetica des Trissino (1563) enthält fast nur eine Übersetzung der Stelle aus der Poetik des Aristoteles.



der Zeit gefordert zu haben.[1] Ähnlich äußerte sich in demselben Jahre Jean de la Taille in der Vorrede zu dem von ihm verfaßten Saul furieux.[2] 20 Jahre vorher hatte schon Estienne Jodelle in der Cléopâtre captive und der Didon beide Einheiten durchgeführt. Trotz mancher Einwände, die von Alexandre Hardy[3], François Ogier[4], Delaudin d'Aigaliers[5] und anderen erhoben wurden, siegte schließlich die Einheitslehre. Namentlich der Einfluß Richelieus, des Begründers der Pariser Akademie, und der Beifall, den die italienischen Pastoralen mit ihrer Nachahmung der Antike fanden, entschied zu ihren Gunsten. Dazu kam die durchschlagende Wirkung der Dramen Garniers und vor allem des Cid Corneilles, der im Jahre 1636 zur Aufführung kam und die Zeiteinheit auf Kosten der Wahrscheinlichkeit mit absoluter Strenge einhielt. Georges de Scudéry griff allerdings in einer besonderen Streitschrift, Observations sur le Cid 1637[6], deshalb Corneille an, und die Akademie, die als Schiedsrichterin angerufen wurde, gab Scudéry Recht[7], insofern sie anerkannte, daß Corneille zu viel Begebenheiten in den Zeitraum von 24 Stunden hineingezwängt habe, erklärte aber dabei ausdrücklich, daß für die Tragödie diese Einheit der Zeit und ebenso diejenige des Orts unerläßlich seien. Damit waren

---

1) Franciade, Préface, 2. Aufl. 1584 (Oeuvres compl. ed. Blanchemain, Bd. 3, S. 19). Vgl. Emile Faguet, La tragédie française au 16. siècle, Paris 1912, S. 37.

2) Leider nicht zugänglich, ebensowenig die Dramen von Jodelle.

3) Théâtre d'Alexandre Hardy, Paris 1623—28, Werke ed. Stengel, Marburg 1884. Unter seinen Dramen ist für die Mißachtung der Regeln besonders kennzeichnend La force du sang.

4) In der anonym erschienenen Vorrede zu dem Drama des Jean de Schelandre „Tyr et Sidon, Tragi-comedie divisée en deux journées", Paris 1628 (Ancien Théatre françois, Bibl. Elz. Bd. 8, Paris 1856, S. 5, nam. S. 13). Jean de Schelandre hatte denselben Stoff 1608 als Tragödie behandelt (Soc. des textes français modernes, Sér. I, 7, ed. Haraszti, Paris 1908, vgl. namentlich Vorrede S. L über die Einheiten) und damals die klassischen Einheitsregeln beobachtet; in der Fassung vom Jahre 1628 werden alle diese Regeln übertreten (vielleicht unter dem Einfluß Shakespeares, dessen Stücke der Dichter bei einem Besuch in England kennen gelernt haben wird).

5) Pierre de Laudun, Art poétique 1597, Buch 5, Kap. 9 (zitiert nach Otto l. c. S. CX). Ich führe diese Widerstände namentlich deshalb an, weil man nach der bekannten Darstellung Lessings glauben könnte, die Theorie der „Regeln" sei in Frankreich im 17. Jahrhundert überhaupt nicht ernstlich bestritten worden.

6) Abgedruckt in Oeuvres de Corneille, ed. Marty-Laveaux, Paris 1862, Bd. 12, S. 441.

7) Ebenda S. 463.

die Dichter gezwungen, sich bei der Wahl ihrer dramatischen Stoffe auf solche tragische Handlungen zu beschränken, die ohne Unwahrscheinlichkeit innerhalb eines Tags ablaufen können. Die „Regeln" waren für Frankreich sanktioniert. Fr. Hédélin, Abbé von Aubignac, proklamiert sie 1657 in seiner Pratique du théâtre[1], und Boileau erklärt in seiner Art poétique 1674: „Nous voulons, qu'avec art l'action se ménage, qu'en un lieu, en un jour un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli".[2] Die Dichter verletzten lieber die Gesetze der Wahrscheinlichkeit als die „Regeln". Corneille selbst unterwarf sich den letzteren in seinen weiteren Trauerspielen durchaus. Als er 1660 seine Werke herausgab, fügte er eine Selbstkritik der einzelnen Stücke bei. Besonders interessant sind seine Ausführungen über die Schwierigkeiten, die ihm die Wahrung der Zeit- und Ortseinheit[3] im Cid machte. Eine generelle Darlegung seiner Ansichten hat Corneille in seinen drei Abhandlungen über die dramatische Kunst gegeben.[4] Unter dem Eindruck der für den Dichter sich ergebenden Schwierigkeiten mildert er die Regeln etwas. „Ohne Skrupel", erklärt er, würde er die 24 Stunden bis auf 30 ausdehnen. Dabei hält er aber doch prinzipiell an der Einheit der Zeit, d. h. eines Tages fest, und zwar nicht wegen der Autorität des Aristoteles, sondern auf Grund der „raison naturelle". Das Drama ist eine Nachahmung und daher um so ausgezeichneter, je mehr es dem Original gleicht; die Bühnenaufführung dauert nur zwei Stunden, also haben wir die dargestellte Handlung, so weit möglich, auf einen ebenso kurzen Zeitraum zu beschränken. Die Handlung hat sich also, wie ich hinzufüge, gewissermaßen der Aufführung anzupassen. Speziell

1) Mir nur in der Steinwehrschen Übersetzung (Hamburg 1737, S. 125ff.) zugänglich. In einer späteren Auflage (wohl 1669) hat H. schwere Angriffe gegen Corneille eingeflochten, über deren Motive Steinwehr in seiner Vorrede Auskunft gibt. In einem selbstverfaßten Drama „Zenobia" hielt sich H. selbst nicht an die aristotelischen Regeln. Vgl. Ch. Arnaud, Etude sur la vie et les oeuvres de l'Abbé d'Aubignac, Thèse de Paris 1887.

2) Art poétique Chant III, Vers 44.

3) Die Ortseinheit ist übrigens nur insofern gewahrt, als alle Szenen in der Stadt Sevilla spielen; innerhalb Sevilla wechselt der Ort der Handlung wiederholt, wenn auch in den Überschriften der Szenen nichts bemerkt ist. — Unter den Selbstkritiken sind namentlich diejenigen zu Mélite, Clitandre, Cinna, Polyeucte und Mort de Pompée auch heute noch lesenswert, ebenso die Vorrede zu Sertorius einerseits und die Epitre vor der Suivante (1634) andrerseits.

4) Für unsere Frage kommt speziell die dritte, betitelt Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu in Betracht (Oeuvres, ed. Marty-Laveaux, Paris 1862, Bd. 1, S. 98).

empfiehlt Corneille für den fünften Akt „de presser un peu le temps" und etwaige Zeitsprünge in die Pausen zwischen den Akten zu verlegen. Auch für die Einheit des Orts empfiehlt er „quelque élargissement". Er spottet darüber, daß man sie nur so weit habe ausdehnen wollen, als Jemand zu Fuß in 24 Stunden hin- und zurückgehen könne. Er frägt ironisch, ob bei Benutzung der Post nicht Paris und Rouen in demselben Drama als Ort der Handlung erlaubt wären. Er will gestatten, daß die Handlung sich an zwei oder drei Orten innerhalb des Mauerumkreises einer Stadt (enclos des murailles) abspielt. Auch hier soll sich der Ortswechsel niemals innerhalb eines Akts vollziehen, ferner sollen die verschiedenen Orte keine verschiedenen Dekorationen erheischen, und endlich soll niemals einer dieser Orte genannt werden, sondern nur der allgemeine Ort wie Paris, Rom usf. Das soll zur Täuschung des Hörers beitragen, der nichts sieht, was ihm die Verschiedenheit der Orte zu erkennen gibt, und sie daher, abgesehen von Fällen einer böswilligen und kritischen Reflexion, gar nicht bemerkt.

Unbeirrt durch die Dramen Shakespeares und der Spanier — Lope de Vega und Calderon — hielten die französischen Dramatiker auch noch im 18. Jahrhundert größtenteils an den beiden Einheiten fest[1], obwohl z. B. Diderot[2] gegen den Zwang der Regeln ganz allgemein energischen Einspruch erhob. Erst Sebastien Mercier[3] gab die Einheit der Zeit und des Orts preis und verlangte nur die „Einheit des Interesses", die sich im wesentlichen mit der Einheit der Handlung deckt, nachdem sich übrigens schon Voltaire in einzelnen Stücken wie Mérope, Brutus[4] einige Freiheiten erlaubt hatte, während Racine die Regeln noch mit absoluter Strenge durchgeführt hatte.

Es ist Ihnen allen bekannt, daß Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie[5] heftige Angriffe gegen die Forderung und Handhabung

1) Vgl. F. Gaiffe, Etude sur le drame en France au 18. siècle, Thèse de Paris 1910.

2) De la poésie dramatique, Oeuvres de théatre Berlin 1763, Bd. 2, S. 212 und 217.

3) De la littérature et des littérateurs suivi d'un nouvel examen de la tragédie française, Yverdon 1778 (nur in Ref. zugänglich).

4) In dem Discours sur la tragédie, den Voltaire dem Brutus voranschickt, wird allerdings die Vernachlässigung der Einheiten auf Begabungsmangel des Dichters zurückgeführt. In der Dissertation sur la tragédie (Einleitung zur Semiramis) geht Voltaire auf unsere Frage nicht ein.

5) 44. Stück und ff. Ein Vorgänger Lessings ist in dieser Richtung Joh. Elias Schlegel, Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters (Ästh. und dramaturg. Schriften, Heilbronn 1887, Deutsche Lit. denkm. 18. und 19. Jahrh., Nr. 26, S. 210 und 221 f.).

der Einheit des Orts und der Zeit bei den französischen Dichtern gerichtet hat. Seine Darstellung ist, wie hier nicht näher ausgeführt werden soll, weder historisch vollständig noch in allen Punkten gerecht. Für das deutsche Drama hatten die „Regeln" ohnehin niemals einen herrschenden Einfluß gewonnen. Bei der Weiterentwicklung der dramatischen Dichtung in Deutschland führte das Beispiel Shakespeares sehr bald dazu, daß beide Einheiten ganz außer acht gelassen wurden. Schlagende Beispiele sind der Goetz von Berlichingen Goethes und die Soldaten von Lenz. Hier können wir die ästhetischen Wirkungen der völligen Vernachlässigung der Orts- und Zeiteinheit exakt untersuchen. Die moderne Bühnentechnik gestattet trotz des Ortswechsels die einzelnen Auftritte so rasch aufeinander folgen zu lassen, daß die frühere Beeinträchtigung des ästhetischen Genusses durch überlange Pausen zwischen den einzelnen Auftritten kaum mehr in Betracht kommt. Ist nun bei einer solchen technisch vollkommenen Aufführung die Häufung der Zeitsprünge und der Ortswechsel störend oder nicht?

Wir beginnen mit dem Zeitwechsel. Im letzten Akt des Goetz von Berlichingen ist von irgendwelcher Stetigkeit des zeitlichen Ablaufs der Handlung keine Rede mehr. Zwischen den aufeinanderfolgenden Auftritten liegen meistens Tage oder sogar Wochen. Einer der Auftritte besteht nur aus acht Zeilen. Nun muß sicher zugegeben werden, daß unter ganz besonderen Bedingungen ein solches Zusammenrücken zeitlich getrennter Auftritte sogar große ästhetische Wirkungen haben kann. Die Ereignisse folgen gleichsam Schlag auf Schlag. Es kommt dem Dichter nur auf die Gesamtwirkung an. Der Leser oder Zuschauer soll gar nicht zur Besinnung kommen. Im allgemeinen trifft dies jedoch nicht zu. Meistens kommt es doch darauf an, daß die einzelnen Auftritte auch als solche zur Auswirkung kommen. Gerade im fünften Akt des Götz häufen sich für mein eigenes ästhetisches Gefühl und dasjenige vieler Versuchspersonen die Zeitsprünge zu stark. Die Zusammenfassung der vielen kleinen, zeitlich getrennten Auftritte zu einer Haupthandlung wird erschwert. Man hat etwas wie den Eindruck einer Telegrammaktion[1].

Nicht anders verhält es sich mit dem Ortswechsel. Im letzten Akt des Götz wechselt der Schauplatz der Handlung dreizehnmal. Zur zeitlichen Zerrissenheit kommt die räumliche hinzu. Durch die

1) Für die Aufführung möchte ich geradezu raten, die vom Dekorationswechsel geforderten Pausen zwischen den einzelnen Auftritten nicht unterschiedslos durch Drehbühne oder dgl. auf ein Minimum zu reduzieren.



neue Szenerie wird unsere Aufmerksamkeit immer wieder von der Handlung selbst abgelenkt. Der einheitliche Stimmungseindruck, der durch eine länger bleibende Szenerie geweckt und erhalten wird, und der den einheitlichen Eindruck der dramatischen Handlung verstärkt, geht verloren. Die einzelnen Auftritte bekommen fast etwas Episodisches. Mit einem Wort: die Komplexibilität wird beeinträchtigt.

Goethe hat später selbst diese Übertreibung des Zeit- und Ortswechsel aufgegeben und einen Mittelweg zwischen ihr und der strengen Einhaltung der Einheit im Sinn der französischen Klassiker eingeschlagen. Weitaus die meisten deutschen Dramatiker sind seinem und Schillers Beispiel gefolgt. Selbst die Romantiker haben im allgemeinen in dieser Beziehung Maß gehalten. Es ist eine Ausnahme, wenn z. B. im Eichendorffs Ezelin von Romano der Schauplatz Szene für Szene wechselt und jedesmal zugleich ein Zeitsprung erfolgt. Der Unterschied von dem Götz besteht nur darin, daß die Szenen im Durchschnitt erheblich länger sind und daher die Zahl der Orts- und Zeitwechsel nicht so groß ist. Sie können sich aber gerade an diesem Beispiel leicht überzeugen, daß die ästhetische Wirkung durchaus nicht günstig ist.[1] Auch die Gleichen, ein Schauspiel in sechs Aufzügen von Achim von Arnim, sind sehr geeignet, um den Einfluß eines solchen gehäuften Wechsels zu beobachten.

In Frankreich kam es nicht wie bei uns im Sinn der Sturm- und Drang-Periode zu einem akuten und übertriebenen Bruch mit den beiden Einheitsregeln. Relativ langsam und spät machte sich eine erfolgreiche Opposition gegen das regelgemäße klassische Drama geltend. Frau von Staël[2], Charles de Rémusat[3], Henri Beyle[4], Th. Gautier[5] u. a. waren ihre Hauptvertreter. Dazu kam eine analoge

1) In dem neuerdings aufgeführten Lustspiel desselben Dichters „Die Freier" sind die Szenen so lang, daß jede „Szene" in der Regel mehreren Auftritten entspricht.

2) De l'Allemagne, 2. Aufl., Paris 1823, Bd. 2, Kap. 15, S. 110 De l'art dramatique. Die Verfasserin spricht von einer nécessité puérile. Auch gegen die monotone pompe des alexandrins erhebt sie Einspruch (S. 119).

3) Leider waren mir seine Abhandlungen nicht zugänglich (Rev. française Bd. 14).

4) Henry Beyle (Stendhal), Racine et Shakspeare, Paris 1823, auch Paris 1905, S. 40. Die Vorlesungen A. W. Schlegels über dramatische Kunst und Literatur, Teil II, Abt. 1, Heidelberg 1809, S. 99ff. haben Beyle stark beeinflußt.

5) Histoire de l'art dramatique en France, z. B. 1. Série, Leipzig 1858, S. 85, 3. Série, S. 202, 263.

Strömung in Italien, die namentlich von Manzoni[1] ausging. Die große literarische Revolution, durch die in Frankreich das klassische Drama vom „romantischen“ verdrängt wurde, setzte im Jahre 1827 mit Victor Hugos Cromwell ein. In der Vorrede zu diesem Drama[2] sagte der Dichter sich von der Einheit des Orts und der Zeit gänzlich los. Das Drama selbst hält allerdings an der Einheit der Zeit noch fest, aber schon seine beiden nächsten Dramen Marion de Lorme und vor allem Hernani — erste Aufführung 1830 — verzichteten auch auf diese.

Da in Spanien und England und auch in Skandinavien die Einheit der Zeit und des Ortes im Drama niemals ähnliche Bedeutung wie in Italien und Frankreich gewonnen hatte, so war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts praktisch der Streit in der ganzen abendländischen Dramatik zu Ungunsten der beiden Einheiten entschieden, und es war jedem einzelnen Dichter überlassen, wieweit er in dem Wechsel von Ort und Zeit gehen wollte. Im ganzen hat man den Eindruck, daß gerade in den letzten Jahrzehnten in manchen Beziehungen eher eine gewisse Reaktion eingetreten ist. Speziell in Deutschland werden die beiden Einheiten zwar selbstverständlich nicht im Sinne der französischen Klassiker durchgeführt, aber doch wenigstens innerhalb eines einzelnen Aktes viel öfter festgehalten als nicht. Dabei mögen bezüglich der Einheit des Ortes ästhetische Gründe oft weniger maßgebend sein als Rücksichten auf die Erleichterung der Bühnenaufführung. Mehr als ein Ortswechsel innerhalb eines Aktes kann als Ausnahme gelten. Größere Zeitsprünge werden fast stets in das Intervall zwischen zwei Akten verlegt. Unsere sogenannten neuklassischen Dramatiker haben hie und da sogar wieder die sophokleische Tragödie zum Muster genommen und die beiden Einheiten innerhalb des ganzen Dramas zu wahren versucht, so z. B. Paul Ernst in seiner 1909 verfaßten Brunhild. Insbesondere fällt auf, daß selbst extreme Richtungen, die sonst geneigt sind mit allen alten Regeln zu brechen, doch in dieser Beziehung weniger radikal sind.

---

1) Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie (Opere, Firenze 1832, S. 450—486); Prefazione zum Conte di Carmagnola (ibid. S. 339); Della unità di tempo (Opere inedite o rare, ed. Bonghi, Milano 1887, Bd. 3, S. 177). Ähnlich vorher schon Baretti, Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire 1777 (nicht zugänglich).

2) V. Hugo, Théatre, Bd. 1, Paris 1884, S. 5—74: c'est avec les ciseaux des unités qu'on leur (scil. den Dichtern) a coupé l'aile.

Sehr zurückhaltend ist auch die neueste ästhetische Theorie, wenigstens in Deutschland, bezüglich unsrer Frage.[1] Die überwiegende Auffassung geht dahin, daß beide Einheiten Beachtung verdienen, aber keinesfalls irgendwie im Sinn einer absoluten Regel zu gelten haben. Auf irgendwelche allgemeineren Sätze wird gewöhnlich ganz verzichtet. Wir wollen versuchen, wenigstens einige Gesichtspunkte auf Grund der tatsächlichen Beobachtungen bei dem Genießen eines Dramas aufzustellen und beginnen mit der Einheit des Orts.

Ob der Schauplatz der Handlung im Laufe des Dramas in ein anderes Zimmer oder in ein anderes Haus oder in eine andere Stadt oder in ein anderes Land oder gar in einen anderen Weltteil verlegt wird, spielt eine minimale Rolle. Auf die Meter oder Meilen kommt es nicht an. Bei ausreichender Motivierung sind wir sogar bereit, uns plötzlich in die Hölle oder in den Himmel versetzen zu lassen. Wenn der Dramatiker uns ohnehin oft genug gleich zu Beginn des Stücks in eine ferne, uns unbekannte Gegend versetzt und unsere Phantasie[2] diese Versetzung ohne Schwierigkeit ausführt, so ist anzunehmen, daß auch weiterhin die Weite der Versetzungen kaum wesentlich in Betracht kommen wird. Auf den Einfluß des Wechsels selbst und der Häufigkeit des Wechsels, nicht auf die „Größe“ des Wechsels kommt es an.

Was nun den Wechsel selbst anlangt, so scheint mir wesentlich zu sein, ob sich der Ortswechsel ohne Schwierigkeit dem einheitlichen Bild der Gesamthandlung einfügt. Letzteres ist z. B. schon dann in Frage gestellt, wenn — etwa im zweiten Akt — auf einem neuen Schauplatz neue Personen auftreten, auf deren Existenz und insbesondere auf deren Existenz auf diesem Schauplatz der erste Akt uns gar nicht vorbereitet hat. Für den Zuschauer beginnt dann das Stück gewissermaßen nochmals von vorn, und, wenn nicht sehr bald der Zusammenhang mit dem Schauplatz des ersten Aktes

1) Vgl. z. B. H. Hettner, Das moderne Drama, Braunschweig 1852, S. 133; G. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, Leipzig-Berlin 1885, S. 398; H. Viehoff, Die Poetik auf Grundlage der Erfahrungsseelenlehre, Trier 1888, S. 83; G. Freytag, Die Technik des Dramas, 3. Aufl. Leipzig 1876, S. 24; H. Schlag, Das Drama, 2. Aufl. Essen 1917, S. 77; C. Weitbrecht, Das deutsche Drama, Grundzüge seiner Ästhetik, Berlin 1900, S. 99; Rich. Wagner, Oper und Drama, Teil III, 6 (Gesammelte Schriften und Dichtungen ed. Golther, Bd. 4, S. 203); L. Tieck, Das Buch über Shakespeare, aus dem Nachlaß herausgegeben von H. Lüdeke, Halle 1920, S. 17, 180, 301, 365; Otto Ludwig, Shakespeare-Studien, Werke ed. Bartels Bd. 6, S. 37 ff.

2) Es erstaunt mich immer wieder, wie leicht dies Kindern schon in sehr frühem Alter gelingt.



irgendwie hergestellt wird, so bleibt der ästhetische Genuß gestört. Indipodhi, ein neues Drama von Gerhard Hauptmann, gibt Ihnen hierfür einen ausgezeichneten Beleg. Der erste Akt hat uns in ausgezeichneter Weise die dramatische Ausgangssituation des vertriebenen Prospers inmitten der Indianer vor Augen geführt. Der zweite führt uns plötzlich in ein nahe gelegenes Gebirge. Ganz neue Personen treten auf. Wir vermuten wohl, daß sie in irgendwelchen Beziehungen zu den Personen des ersten Akts stehen, aber eine bestimmte Verbindung können wir nicht herstellen. Daß das Gebirge in der Nähe des Indianergebiets liegt, ergibt sich gleichfalls bei der Bühnendarstellung zunächst nicht. Ebensowenig wissen wir etwas von der zeitlichen Lage der neuen Szenen zu den vorausgegangenen des ersten Akts. So kommt ein wenig erquickliches Unsicherheitsgefühl zustande, das von dem Gefühl einer ästhetisch wirksamen Spannung sehr weit verschieden ist. Die nachträgliche Verknüpfung kommt zu spät, sie kann den unerquicklichen Eindruck nicht ganz verwischen. Eine Vergleichung mit Shakespeares Sturm, der offenbar, bewußt oder unbewußt, auf die Fabel des Hauptmannschen Dramas Einfluß ausgeübt hat, ist sehr interessant. Am besten lesen Sie einmal beide unmittelbar hintereinander. Im Shakespeareschen Stück ist der Ortswechsel viel erheblicher, aber der örtliche und zeitliche Zusammenhang der beiden Szenen des ersten Akts unter sich und mit der ersten des zweiten Akts ist uns doch sofort klar. Es kommt keinen Augenblick zu jener peinlichen Unsicherheit, obwohl die dramatische Spannung in vollem Maß vorhanden ist.

Ein etwas abweichendes, aber nicht weniger lehrreiches Beispiel liefert Ibsens Peer Gynt. Innerhalb der drei ersten Akte stören uns die Ortswechsel, obwohl sie sich stellenweise sehr rasch folgen, kaum. Die Einheit der Handlung und die Einheit der Person bleibt erhalten, die zeitliche Folge ist klar, und ohne Mühe verstehen wir den Wechsel des Orts. Da versetzt uns der vierte Akt — am Schluß des dritten haben wir eben die wunderbare Szene am Totenbett der Mutter Aase erlebt — plötzlich nach Marokko. In einem Palmenwald stellt sich uns ein Herr in mittlerem Lebensalter und elegantem Reiseanzug vor, in dem wir nach der Ähnlichkeit des Gesichts und des Stimmklangs und dem Inhalt der Reden Peer Gynt wiedererkennen. Er teilt uns auch rechtzeitig mit, wie er dorthin gelangt ist. Die Unsicherheit, die wir im Stück von Hauptmann finden, fehlt gänzlich. Und trotzdem wirkt auch dieser Ortswechsel ästhetisch nicht günstig. Er ist zufällig und willkürlich und läßt

sich nicht sofort in das Gesamtbild einer einheitlichen Handlung einfügen. Die Einheitlichkeit der Person und des Charakters[1] genügt uns nicht, um den Ortswechsel zu ertragen; wir verlangen auch eine Einheitlichkeit der Handlung, die uns die Zusammenfassung der verschiedenen Schauplätze der Handlungen gestattet. Und so geht es nun weiter. Peer Gynt erscheint uns als Prophet in orientalischer Tracht an einer Oase. Der örtliche und zeitliche Zusammenhang mit den vorigen Szenen ist klar, aber wir verstehen wieder nicht, wie dieser neue Wechsel sich in die Gesamthandlung einfügt. Die neuen Szenen sind ausgezeichnet geeignet, das Gesamtleben des Helden fortzuführen und seine weitere Charakterentwicklung zu zeigen, aber sie stehen der einheitlichen Haupthandlung viel zu fern. Wir können den Ortswechsel aus ihr heraus nicht verstehen. Es ist sehr bezeichnend, daß wir die sehr kurze Zwischenszene im vierten Akt, die uns einen Augenblick wieder in den Norden versetzt, ästhetisch vom Standpunkt des dramatischen Genusses, bezüglich des Ortswechsels viel weniger störend empfinden: offenbar, weil sie unmittelbar wieder an die Haupthandlung anknüpft und erinnert.

Ich bitte Sie nun, aus dieser Auseinandersetzung nicht etwa zu schließen, daß Peer Gynt überhaupt als Dichtung zu verwerfen sei. Nur als Drama leidet es an den soeben hervorgehobenen Mängeln, die übrigens z. B. im zweiten Teil des Faust in ganz ähnlicher Weise wiederkehren.[2] Vielleicht ist dies auch der Grund gewesen, daß Ibsen selbst sein Stück nicht als Drama, sondern als dramatische Dichtung bezeichnet hat. Jedenfalls können wir uns an solchen Beispielen überzeugen, daß die Aufhebung der Einheit des Ortes nur störend ist, insofern dabei die Komplexibilität der Handlung beeinträchtigt wird.

Ob der Ortswechsel zwischen zwei Akten oder innerhalb eines Aktes stattfindet, ist daher auch im allgemeinen gleichgültig. Aus bühnentechnischen Gründen empfiehlt es sich auch heute

---

1) Leider werden übrigens bei der Theateraufführung sogar zuweilen noch die für die Einheit des Charakters besonders bezeichnenden Szenen, z. B. die Schwärmerei von Peeropolis und Gyntiana, weggelassen. Dadurch wird der ästhetische Eindruck noch weiter geschädigt.

2) Ein Vergleich dieser beiden Dramen bietet überhaupt auch in anderen Beziehungen das größte Interesse. Man kann Peer Gynt als die Tragödie des egozentrischen Phantasiemenschen bezeichnen. Nicht ganz treffend hat man vom Helden als einem Märtyrer der Phantasie gesprochen. Die politische Beziehung auf Norwegen erscheint uns jetzt ganz nebensächlich.



gewiß noch, soweit möglich, den Wechsel in eine Pause zwischen zwei Akte zu verlegen; eine ästhetische Begründung läßt sich kaum geben. Man könnte höchstens sagen, daß innerhalb der Totaleinheit des Dramas jeder einzelne Akt nochmals eine Einheit niederer Ordnung bildet, und daß für eine solche die Identität des Ortes der Handlung als äußerliches Bindemittel nicht ganz bedeutungslos ist. Die räumliche Stetigkeit ist ein Unterstützungsmittel der Stetigkeit der Handlung.

Weitbrecht[1] hat auch mit Recht bemerkt, daß speziell gegen Ende des fünften Aktes ein Ortswechsel besonders ungünstig wirkt, und als Beispiel, wenn ich mich recht erinnere, Götz und Maria Stuart angeführt. In der Tat wirkt hier der Ortswechsel leicht wie eine an falscher Stelle stehende Zäsur. Selbst wenn durch die moderne Bühnentechnik die durch den Dekorationswechsel bedingte Pause auf ein Minimum reduziert wird, ist jede Unstetigkeit der Handlung zur Zeit der tragischen Katastrophe für uns störend. Wir werden durch das Niedergehen des Vorhangs an die Unwirklichkeit des Vorgangs erinnert und aus der Illusion gerissen. Unsere gespannte und dem Ermüden nahe Aufmerksamkeit darf nicht nochmals vor eine Komplexionsaufgabe gestellt werdeu.

Eine merkwürdige Rolle spielen in unserer Frage auch die „idealen“[2] oder „neutralen“ Orte der Handlung. Um keinen Dekorationswechsel vornehmen zu müssen, weil er technisch zu schwierig ist, oder weil er den Gang der Handlung zu sehr unterbricht, wird ein Schauplatz gewählt, der verschiedener Deutungen fähig ist.[3] Die Phantasie des Zuschauers hat dann auf Grund der sich aus den gesprochenen Worten ergebenden Situation die entsprechenden Dekorationen hinzuzudenken, sofern sein Interesse nicht so stark durch die auftretenden Personen absorbiert wird, daß er die Umgebung ganz vergißt. Zu Shakespeares Zeit wurde zuweilen zur rascheren Anleitung und Orientierung der Phantasie ein Schild auf der Bühne aufgestellt, das jeweils den neuen Ort der Handlung angab.[4] Sie entsinnen sich, daß wir bei der Besprechung des typischen Charakters des Ästhetischen diese neutralen Dekorationen bereits von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet

1) L. c. S. 101.

2) Ideal nennen wir solche Orte nur deshalb, weil die Vorstellung des Zuschauers mitwirken muß.

3) Vgl. II, S. 41 über Corneille.

4) Hettner, l. c. S. 133 bezeichnet deshalb den Ortswechsel bei Shakespeare als einen „rein ideellen Vorgang“.



haben. Jetzt interessiert uns nur, daß damit gleichsam künstlich eine Einheit des Ortes hergestellt wird, allerdings auf Kosten der unmittelbaren Anschaulichkeit. Der Zuschauer wird in die Rolle des Lesers versetzt, der ja gleichfalls auf seine Phantasie angewiesen ist, um die fehlende direkte Anschauung zu ersetzen.

Auch die Einheit der Zeit ist nicht, wie Freytag gemeint hat, eine Frage, die nur noch literarhistorisches Interesse hat. Vor allem tun wir gut, zwischen der Länge der dargestellten Handlung und der Stetigkeit dieser Handlung zu unterscheiden. Was die Länge betrifft, so wird heute Niemand mehr für die Regel der 24 Stunden in irgend einer Form eintreten. Wir müssen aber doch gerade vom Standpunkt der Ästhetik die sicherlich nicht zufällige Tatsache feststellen, daß im Drama die dargestellte Handlung sich meistens über einen viel kürzeren Zeitraum erstreckt als im Roman oder im Epos. Es wird uns allerdings — namentlich in der Exposition im ersten Akt — oft eine sich sehr lange hinziehende Vorgeschichte berichtet, aber die aktuellen auf der Bühne sich abspielenden Auftritte beschränken sich meistens auf Tage, Wochen oder Monate. Ausdehnung auf viele Jahre kommt vor, ist aber in der Literatur der letzten 200 Jahre selten.[1] Worauf beruht dieser Gegensatz zu Roman und Epos? Mir scheint zunächst ein relativ äußerliches Moment beteiligt zu sein. Wir lesen einen Roman und ein Epos stückweise an verschiedenen Tagen; ein Drama können wir zwar auch stückweise lesen, aber seine eigentliche Bestimmung wird nur in der Bühnenaufführung erfüllt, und bei einer solchen sehen und hören wir es an einem Abend. Damit ist schon eine ganz verschiedene psychologische Situation gegeben Im Roman sind wir von vornherein auf ein längeres Miterleben. eingestellt: die absolute Dauer spielt überhaupt keine wesentliche Rolle. Anders im Drama. Entsprechend der Kürze einer Bühnenaufführung erwarten wir eine konzentrierte Handlung, und diese Konzentration ist mit einer großen absoluten Dauer im allgemeinen sehr schwer verträglich.

Sehr viel wichtiger ist die zeitliche Stetigkeit[2] der Handlung. Die einzelnen Phasen der Handlung müssen dergestalt aufeinander folgen, daß Lücken ohne Schwierigkeiten von unserer

1) Solche Ausnahmen sind z. B. Kaiser und Galileer von Ibsen, Peer Gynt von demselben.

2) Es gibt auch eine kausale Stetigkeit der Handlung. Diese besteht darin, daß alle Einzelhandlungen lückenlos kausal verbunden sind (ohne Rücksicht auf zeitlichen Zusammenhang). Vgl. S. 62.

Phantasie in den wesentlichen Punkten eindeutig ergänzt werden können. Zeitsprünge sind also durchaus nicht ausgeschlossen, aber die Ereignisse, die in solche übersprungene Zeiten fallen, sollen unwesentlich oder leicht ergänzbar sein. Zuweilen gibt der Dichter die Ergänzung selbst, indem er etwa zu Beginn des dritten Aktes von einer der auftretenden Personen berichten läßt, was zwischen den Vorgängen des zweiten Akts und der Anfangssituation des dritten Aktes vorgefallen ist. Große Dichter sind übrigens selbst mit solchen ergänzenden Berichten in der Regel sehr sparsam gewesen. Auch die nachträgliche Herstellung einer stetigen Sukzession ist der Komplexibilität der ganzen dramatischen Handlung abträglich.

Wie empfindlich unsere ästhetische Zeitauffassung gegenüber Dramen ist, zeigt sich auch darin, daß wir es nur äußerst ungern sehen, wenn zwei Auftritte, die sich tatsächlich etwa zugleich abgespielt haben müssen, im Drama uns sukzessiv vorgeführt werden. Im Roman und — mit einigen Vorbehalten — auch im Epos erregt ein solches Verfahren des Dichters weniger Anstoß. Roman und Epos sind eben nur Berichte, die wir anhören, ohne im eigentlichen Sinn das Berichtete mitzuerleben. Wir sind daher gegen zeitliche Verschiebungen des Berichts gegenüber dem tatsächlichen Ablauf der Begebenheiten selbst relativ weniger empfindlich. Die Handlung des Dramas erleben wir dagegen als solche mit. Für jede Sukzession der wirklichen Handlung verlangen wir auch eine entsprechende Sukzession der Bühnendarstellung. Aus der Sukzession auf der Bühne schließen wir auf eine Sukzession in der Wirklichkeit. Wenn wir plötzlich eine Sukzession zweier Auftritte in der Bühnendarstellung auf zwei gleichzeitige Auftritte der Wirklichkeit beziehen sollen, so wird unsere komplexive Auffassung angesichts dieser ungewohnten Zumutung behindert.

Wenn wir hiermit die Bedeutung der Orts- und Zeiteinheit für das Drama nach den wichtigsten Richtungen festgestellt haben, so erhebt sich die weitere Frage: sind für die epische Dichtung diese beiden Einheiten gänzlich gleichgültig? Das muß verneint werden. Ein gehäufter Ortswechsel ist auch im Epos und im Roman ästhetisch störend, und die Störung betrifft wiederum unsere Komplexion. Praktisch tritt die Frage des Ortswechsels übrigens schon deshalb in den Hintergrund, weil in der epischen Dichtung die sogenannte epische Breite, die uns an anderer Stelle beschäftigen wird, ohnehin einem raschen Ortswechsel entgegenwirkt. Von größerer praktischer Bedeutung ist die Einheit der Zeit. Daß die

absolute Zeitdauer im Epos und im Roman sehr viel weniger Bedeutung hat als im Drama (immer vorausgesetzt, daß die Einheit der Handlung gewahrt bleibt), haben wir bereits gehört. Die Stetigkeit der zeitlichen Aufeinanderfolge ist dagegen auch für die epische Dichtung ein wichtiger ästhetischer Faktor. Auch der Epiker und Romanschriftsteller begeht einen ästhetischen Fehler, wenn er uns in einem neuen Gesang bzw. in einem neuen Kapitel plötzlich in eine neue Situation oder Handlung versetzt und dabei eine Lücke läßt, die von unserer Phantasie nicht unmittelbar und in der Hauptsache eindeutig ausgefüllt werden kann. Deshalb ist es auch im Roman und im Epos in der Regel störend, wenn ältere Ereignisse nicht an der der tatsächlichen zeitlichen Reihenfolge entsprechenden Stelle, sondern erst nachträglich berichtet werden.

Einige Beispiele mögen dies erläutern! In der Odyssee ist, wenn man von der sogenannten Telemachie absieht, die Einheit der Handlung und die Einheit der Hauptperson in hohem Maß gewahrt: Alles dreht sich um Odysseus und seine Heimkehr. Dagegen ist die Einheit der Zeit erheblich gestört. Die lange Erzählung des Odysseus am Hof des Alkinoos, die sich über vier Gesänge erstreckt (IX –XII inkl.), holt weit zurückliegende Ereignisse nach, die viele Leser — namentlich in Anbetracht der zweimaligen Errettung aus Meeresnot — nicht ganz ohne Schwierigkeit einordnen. Trotz der unvergleichlichen Schönheiten der Erzählung des Odysseus wird daher der ästhetische Gesamteindruck doch in empfindlicher Weise geschädigt. Wie dieser Fehler der Komposition aus der Entstehungsweise des Epos in seiner jetzigen Form sich erklärt, interessiert uns hier nicht; wir haben es nur mit der ästhetischen Wirkung des Gedichtes, wie es jetzt vorliegt, zu tun.

Während in diesem Fall der störende Einfluß der Zerreißung der einheitlichen zeitlichen Abfolge durch das Geschick des Dichters noch in erheblichem Maaß ausgeglichen wird, tritt er im Rasenden Roland des Ariost in voller Schärfe hervor. Außerdem trägt er hier anderen Charakter. Die zeitliche Reihenfolge ist nirgends geradezu umgekehrt, aber die zeitlichen Sprünge sind so häufig und zuweilen so unausfüllbar, daß unsere komplexive Auffassung bei dem ersten Lesen an vielen Stellen ganz scheitert. Ich bitte Sie beispielsweise den Bruch der zeitlichen Einheit zu beachten, der schon im 2. Gesang bei der 31. Strophe klafft. Nach meinem Gefühl würden wir dem Dichter schließlich noch verzeihen können, daß er plötzlich eine ganz neue Handlung anspinnt — vorausgesetzt, daß er sie später in die Haupthandlung eingliedert —, aber das

lange dauernde Fehlen jeder klaren zeitlichen Beziehung zwischen dieser und vielen anderen Nebenhandlungen und der Haupthandlung wirkt geradezu verwirrend. Sehr deutlich tritt dies hervor, wenn Sie den Rasenden Roland etwa mit der Ilias vergleichen. Auch in dieser läßt die Einheit der Handlung sehr viel zu wünschen übrig; da aber ein einheitlicher zeitlicher Zusammenhang mit relativ seltenen Ausnahmen gewahrt bleibt, so ist die Störung der ästhetischen Gesamtwirkung bei weitem nicht so groß wie im Rasenden Roland. Es liegt übrigens auf der Hand, daß in sehr vielen Fällen die Störung der Einheit der Zeit in dem eben besprochenen Sinn mit einer Störung der Einheit der Handlung untrennbar verbunden ist. Gerade am Beispiel des Rasenden Roland werden wir dies bald nachweisen können.

Als weiteres Beispiel wähle ich den Roman Fontanes „Quitt". Hier liegen zwischen dem 16. und dem 17. Kapitel 6 Jahre. Die ersten 16 Kapitel enthalten gewissermaßen die Vorgeschichte, können aber doch nicht lediglich als solche gewertet werden, da sie nahezu die Hälfte des ganzen Romans ausmachen. Der erste Teil — eben diese 16 Kapitel — spielt in Deutschland: der Held Lehnert erschießt den Förster Opitz; der zweite Teil führt uns plötzlich auf eine amerikanische Mennonitenfarm Nogat-Ehre und erzählt, wie Lehnert nahe vor einem großen Glück bei einem hochherzigen Rettungsversuch sein Leben einbüßt und seine Schuld „quitt" macht. Hier ist der Zeitsprung kaum störend. Seine Ausfüllung ist ohne weiteres gegeben und auch für den Zusammenhang ohne wesentliche Bedeutung. Überdies gibt uns Fontane mit großem Geschick mit Hilfe eines Briefs Kenntnis von den wichtigsten Zwischenvorgängen. Der Sprung kommt uns daher kaum zum Bewußtsein.

Als letztes Beispiel führe ich Ihnen einen in Deutschland wenig bekannten Roman von Wilkie Collins an, betitelt „The woman in white". Für die ästhetische Theorie ist er, während sein ästhetischer Wert im übrigen gering ist, höchst interessant. Der Dichter gibt überhaupt keine fortlaufende einheitliche Erzählung, sondern er läßt nacheinander eine große Reihe von Personen ihre Beobachtungen und Erlebnisse bezüglich der durchaus einheitlichen Haupthandlung berichten. Der Roman baut sich gleichsam aus einer Reihe von Zeugenaussagen auf. Von einem einheitlichen, stetigen zeitlichen Fortschreiten kann dabei gar nicht die Rede sein. Die einzelnen Berichte überlagern sich zeitlich in der mannigfaltigsten Weise. Trotz des außerordentlichen Geschicks,

mit dem es der Dichter verstanden hat, bei allen diesen Verflechtungen störende Wiederholungen zu vermeiden und doch einen fortschreitenden Charakter für die Gesamterzählung zu erhalten, ist der ästhetische Eindruck dieses gewagten Experiments ungünstig. Die Spannung wird allerdings lebhaft gesteigert — und darauf kam es dem Verfasser wohl hauptsächlich an —, aber der Gesamteindruck des Romans als eines Kunstwerks bleibt fast vollständig aus. Die fortgesetzte Störung der zeitlichen Einheit läßt eine angemessene Komplexion nicht zustande kommen. Wir haben etwa dasselbe Gefühl wie ein Wanderer, der auf seinem Weg sich fortgesetzt umsehen und eine Strecke weit wieder zurückgehen muß.

Es wird Ihnen leicht sein, in der Ihnen zugänglichen Literatur zahlreiche weitere Fälle aufzufinden, welche die eben besprochenen Sätze sofort bestätigen. Ich will daher hier auf eine weitere Auseinandersetzung verzichten und in der nächsten Vorlesung sofort auf das vierte Mittel zur Steigerung der Komplexibilität, die Einheit der Handlung übergehen. Sie werden sich überzeugen, daß diese an Wichtigkeit alle anderen Mittel übertrifft und geradezu als die allgemeinste Grundlage der ideativen Komplexibilität gelten kann. Dann wird Ihnen auch einleuchten, daß wir bei unserer heutigen Besprechung schon allenthalben auf diese fundamentale Einheitsforderung Bezug nehmen mußten.

---

10. Vorlesung.

Ästhetik der Vorstellungen. Komplexibilität (Fortsetzung: Einheit der Handlung in der Dichtkunst.)

Bei der Besprechung der Komplexibilität in der bildenden Kunst war uns bereits die Einheit der Handlung begegnet (II, S. 25). Eine noch viel größere Rolle spielt sie in der Dichtkunst, deren Beziehungen zur ideativen Komplexibilität uns auch heute noch weiter beschäftigen müssen. Dabei fassen wir wiederum vorzugsweise umfangreichere Dichtwerke wie Drama, Epos und Roman ins Auge, da ich Ihnen für kleinere Dichtwerke wie lyrische Gedichte, Balladen, usf. schon ausreichende Hinweise gegeben habe (II, S. 26 f). Zuerst lassen Sie uns das **Epos** im engsten Sinn untersuchen!

In den ältesten Epen der Menschheit ist wahrscheinlich die Einheit der Handlung, wie wir sie alsbald definieren werden, nur sehr unvollkommen gewahrt worden. Ein sicheres Urteil ist allerdings nicht möglich, weil kein einziges dieser alten Epen uns in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten ist. Die beiden Ihnen aus der letzten Vorlesung bekannten indischen Epen Mahâbhârata und Râmâyana (II, S. 28) stammen in ihrer jetzigen Gestalt wahrscheinlich erst aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., gehören also einer weit vorgeschrittenen Literaturepoche an. Auch die beiden großen homerischen Epen geben uns schwerlich ein zutreffendes Bild des Epos in seiner primitivsten Gestalt. Manche Anzeichen sprechen sogar bekanntlich dafür, daß diese alten Epen nicht ursprünglich als umfassende einheitliche Epen entstanden sind, sondern aus balladenartigen kleineren Dichtungen nachträglich zusammengeschweißt worden sind. Jedenfalls scheint es, daß die Einheit der Handlung anfangs nur sehr unvollkommen gewahrt wurde. Ein verloren gegangenes altes griechisches Epos, *Νόστοι* betitelt, behandelte die Heimfahrten der Helden, die vor Troja gekämpft hatten. Schon dieser Titel scheint darauf zu deuten, daß keine einheitliche Handlung diesem Epos zu grunde lag, und daß es sich nur um einen Zyklus etwas umfangreicherer Balladen handelte, welche nur durch die

gemeinsame Tatsache der Heimkehr von Troja verknüpft waren. Ob ein anderes Epos dieser ältesten Epoche, Ἰλίου πέρσις Zerstörung von Troja, wirklich die letztere im Sinne einer einheitlichen Handlung darstellte, wissen wir nicht. Die Ilias und die Odyssee zeigen uns Einheit der Handlung in sehr verschiedenem Grade. Im Ganzen ist sie in der Odyssee besser gewahrt (vgl. II, S. 30, 35, 51 f.); nur in der sogen. Telemachie geht sie für längere Zeit verloren. In der Ilias verdrängen die episodischen Kämpfe dieser und jener griechischen Helden zeitweise die Haupthandlung so sehr, daß die Beziehung auf diese uns kaum noch zum Bewußtsein kommt (vgl. II, S. 35). Allmählich hat sich dann schon im Altertum die Forderung der Einheit der Handlung im Epos durchgesetzt. Die Verdrängung des Volksepos durch das Kunstepos trug hierzu wesentlich bei. In der Aeneis des Vergil und der Thebais des Statius ist die Einheit der Handlung im allgemeinen vorhanden. Die mittelalterlichen Epen gaben sie, wohl namentlich unter dem Einfluß der modischen Lust an gehäuften Abenteuern, größtenteils wieder preis. Unter den großen Epen der Blütezeit der mittelalterlichen Literatur finden Sie nur wenige Ausnahmen wie etwa in unserer deutschen Literatur Tristan und Isolt von Gottfried von Straßburg und den Armen Heinrich von Hartmann von Aue. Die ästhetische Gesamtwirkung sowohl des Parzival von Wolfram von Eschenbach (um 1200) wie des Perceval von Chrestien de Troyes (vor 1200) wird durch die mangelnde Einheit der Handlung, die zu der Zersplitterung der persönlichen, örtlichen und zeitlichen Einheit (II, S. 36) hinzukommt, äußerst schwer beeinträchtigt. Noch viel störender ist dieser Mangel in manchen älteren italienischen Epen. Der Orlando innamorato des Bojardo, verfaßt ca. 1472—1494, und der Orlando furioso des Ariost, im wesentlichen um 1516 vollendet (II, S. 30 und 52), sind besonders beweisende Beispiele. Den gehäuften Personen-, Zeit- und Ortswechsel würden wir beiden Dichtern verzeihen, wenn wenigstens eine einheitliche Handlung alle die unzähligen Episoden beherrschte. Erst in Tassos Gerusalemme liberata (erste rechtmäßige Ausgabe 1581)[1] kehrt die italienische Epik zu der Regel von der Einheit der Handlung zurück und auch dann noch in unvollkommener Weise.

Das moderne Epos hält in Übereinstimmung mit der poetischen Theorie im allgemeinen an der Einheit der Handlung fest. Immerhin

1) Ein kritischer Vergleich dieser beiden Epen schon bei Dubos, Réflexions critiques 3. Aufl. Bd. 1, S. 309.



begegnen uns allenthalben auch interessante Ausnahmen. Beispielsweise nenne ich Ihnen den neuen Amadis und Idris und Zenide von Wieland. Der Leser wird, wie der Dichter selbst es ausdrückt,

„Durch ein verwickeltes Gewinde
Von Feerei und Wundern fortgeführt."

Die ästhetische Wirkung dieser zusammenhangslosen Abenteuer ist äußerst gering. Nicht viel besser verhält es sich mit Platens Abassiden. Die Abenteuer der drei Söhne Harun Alraschids sind zu keiner einheitlichen Handlung verknüpft, und daher kommt es zu keinem einheitlichen ästhetischen Gesamteindruck. Unter den neuesten Epen gilt dies leider auch von Spittelers Olympischem Frühling, der im übrigen die eben genannten Epen an poetischem Wert sehr erheblich übertrifft. Die große Grundhandlung, die mit wunderbarer Meisterschaft im ersten Gesang des ersten Teils exponiert wird, ist die Auffahrt eines im Erebos eingekerkerten Göttergeschlechts zum Olymp, die hohe Zeit ihrer Herrschaft auf der Erde und Ende und Wende dieser Herrschaft. Bis etwa zum Ende des dritten Teils wird trotz vieler Episoden dieser Grundgedanke festgehalten, dann aber verrieselt er in lauter Nebenhandlungen, deren Beziehung zur Haupthandlung immer lockrer wird. Manche Versuche des Dichters, wieder an diese anzuknüpfen, scheitern (vgl. II, S. 28). Wenn es schließlich am Schluß des 4. Teils, der „Ende und Wende" betitelt ist, heißt:

„Und ward hinfort auf dem Olymp seit dieser Zeit
Ein täglich Jupsassa mit Tanz und Lustbarkeit",

so bricht damit die große Grundhandlung ganz ab. Der Dichter hat dies wohl auch selbst gefühlt, da er in einer neuen Ausgabe im Jahre 1910 das Ganze in fünf Teile gegliedert und einige neue Gesänge hinzugefügt hat. Ich kann nicht sagen, daß dabei die Einheit des Gedichtes gewonnen hat, geschweige denn wiederhergestellt worden ist. Der Grundgedanke des Gedichts scheint mir unbedingt einen Sturz des Göttergeschlechts und die Rückkehr in den Erebos zu verlangen. Nur ein solcher Schluß hätte dem Weltcharakter des Epos, der dem Dichter offenbar vorschwebte, wirklich entsprochen. Die beiden Gesänge, die jetzt den letzten Teil des Epos abschließen, — Hera und der Tod und Herakles Erdenfahrt — sinken gewissermaßen auf ein viel niedrigeres und beschränkteres Niveau herab.

An der Hand solcher Beispiele können wir uns nun auch Klarheit über das Wesen der Einheit der Handlung im Epos verschaffen. Wir definieren die Einheit der Handlung als die durch-

gängige kausale Beziehung aller Einzelhandlungen auf eine Haupthandlung und stellen fest, daß diese kausale „Beziehung" darin besteht, daß die Einzelhandlung für den Ablauf der Haupthandlung von erheblicher Bedeutung ist; irgendwelche Beziehung überhaupt genügt also nicht.[1] Hieraus ergibt sich unmittelbar die Forderung der kausalen Stetigkeit der Handlung (vgl. II. S. 49). Enthält die Dichtung mit Bezug auf die Handlung Lücken, die nicht ohne Schwierigkeit ausgefüllt werden, so wird die durchgängige kausale Beziehung auf die Haupthandlung gefährdet. Auch werden Sie begreifen, daß es sich bei der Beziehung auf die Haupthandlung immer um eine Beziehung auf das in der Haupthandlung gelegene ästhetische Moment, um den ästhetischen Totaleindruck handelt, in dessen Dienst jeder einzelne Eindruck stehen muß. Otto Ludwig[2] hat für das Drama im ähnlichen Sinn die „Einheit der Intention" gefordert. Auch für das Epos ist diese Einheit unerläßlich und mit der Einheit der Handlung eng verwandt.

Im Anschluß an diese Definition erhebt sich sofort die Frage: sind also Episoden im Epos gänzlich verboten? Dabei sollen unter Episoden Einzelhandlungen verstanden werden, die eben jener Forderung einer kausalen Beziehung zur Haupthandlung nicht genügen, sondern beispielsweise nur zur näheren Charakteristik des Helden oder gar nur einer Nebenfigur oder nur zur näheren Charakteristik des Milieus der Handlung dienen. Widerspricht ein solches absolutes Verbot aller Episoden nicht dem alten Satz, daß im Epos eine gewisse Breite und zwar nicht nur in der Ausmalung, sondern auch bezüglich der Einschaltung von Nebenhandlungen zulässig oder sogar geboten ist? Da wir den allgemeinsten Begriff des Ästhetischen bis jetzt nur vorläufig aufgestellt haben (vgl. Vorles. 1), können wir die gestellte Frage nicht deduktiv beantworten, wir sind also zu einer induktiven und zwar in diesem Falle subexperimentellen Untersuchung gezwungen, d. h. wir haben an zahlreichen Versuchspersonen die ästhetische Wirkung vieler solcher Episoden systematisch zu untersuchen. Selbstverständlich kann sich diese Untersuchung nicht etwa darauf beschränken, den Grad des ästhetischen Lust- oder Unlustgefühls im Sinn einer quantitativen Größe festzustellen, sondern es wird darauf ankommen, daß jede Versuchsperson den ästhetischen Gesamteindruck der Wirkung der Episode mit Bezug auf das gesamte Epos rein phänomenologisch

1) Das Wort „Handlung" gebrauche ich hier im weiteren Sinn von Begebenheit.

2) Werke ed. Bartels Bd. 6, S. 155.

nach allen qualitativen Nüancierungen beschreibt und — eventuell an der Hand von Fragen des Versuchsleiters — möglichst weit analysiert. Ein völlig ausreichendes Material steht mir in dieser Beziehung noch nicht zur Verfügung. Immerhin glaube ich doch schon jetzt folgende Sätze vertreten zu können. So berechtigt die Zulassung und — innerhalb bestimmter Grenzen — auch die Forderung der „epischen Breite“ für fast das gesamte Gebiet der epischen Dichtung und speziell für das Epos im engsten Sinne ist, so sollte sie doch niemals die Einheit der Handlung beeinträchtigen; es sollten also keine Episoden in dem eben definierten Sinn, sondern nur Nebenhandlungen mit kausaler Beziehung zur Haupthandlung zur epischen Ausmalung — Charakteristik des Helden, der Umwelt usf. — verwertet werden. Die Erfindungsgabe des Dichters hat sich eben darin zu zeigen, daß er solche Nebenhandlungen erdichtet, die den Zweck der Ausmalung und zugleich die Bedingung der kausalen Beziehung zur Haupthandlung erfüllen.

Einzelne Beispiele mögen dies erläutern und bestätigen. In Miltons Paradise lost wandert Satan durch die Welt, um die von Gott neugeschaffene Erde aufzusuchen. Seine Tochter, die Mutter des Todes, hat ihm die Höllentore geöffnet, Chaos weist ihm den Weg. So gelangt er in eine weite, dunkle, sternlose, sturmdurchtobte Weltwüste, und nun folgt die berühmte Schilderung dieses Limbo der Eitelkeit (Book III, Vers 416 ff). Vorgreifend, also die Einheit der Zeit durchbrechend, erzählt der Dichter, daß später, nach dem Sündenfall, in diese Weltwüste alle Narren der Eitelkeit gelangen:

> „Both all things vain, and all who in vain things
> Built their fond hopes of glory, or lasting fame,
> Or happiness, in this or th' other life.“

Zunächst könnte diese etwa 70 Verse umfassende Erzählung durchaus als Episode erscheinen, da sie die Haupthandlung unterbricht und anscheinend — bei oberflächlichem Lesen — eine kausale Beziehung zur Haupthandlung vermissen läßt. Tatsächlich wirkt sie durchaus nicht ästhetisch ungünstig und beeinträchtigt die Komplexibilität des Gedichtes kaum. Eine etwas sorgfältigere Analyse liefert hierfür sofort die Erklärung. In Wirklichkeit fehlt nämlich die kausale Beziehung zur Haupthandlung durchaus nicht: Satan ist auf der Wanderung zum irdischen Paradies, dort verführt er die Menschen, und so geht ihnen das wirkliche Paradies verloren, dies ist die Haupthandlung; aus dem Sündenfall und dem Verlust des Paradieses ergeben sich als Wirkungen die mannigfachen Versündigungen und

Bestrafungen der Menschen nach dem Tod; ein Beispiel wird uns in dem Limbo of vanity oder, wie es im bittern Spott heißt, im Paradise of fools gegeben. Die kausale Beziehung ist also völlig klar. Es macht sogar großen Eindruck, daß wir schon jetzt — lange, bevor sich der Sündenfall wirklich vollzieht — eine seiner furchtbaren Wirkungen kennen lernen. Von dem gewöhnlichen Typus der kausalverknüpften Nebenhandlung weicht unser Beispiel nur insofern ab, als die Nebenhandlung hier nicht als Mitursache in den Verlauf der Haupthandlung eingreift, sondern eine Wirkung der Haupthandlung vorwegnimmt. Auch bitte ich Sie zu beachten, daß der Dichter weislich diese Neben- oder Zwischenhandlung relativ kurz bemessen hat. Ich zweifle nicht, daß eine erhebliche Verlängerung der Darstellung des Eitelkeitslimbus ästhetisch ungünstig gewirkt hätte. Endlich ist zuzugeben, daß die Empfindlichkeit gegen Unterbrechungen verschieden ist. Es gibt Personen, für die schon die in Rede stehende Szene eine störende Episode ist. Andrerseits ist offenbar in früheren Jahrhunderten, z. B. zur Zeit des Ariost, in Italien die Mehrzahl der Leser infolge von Gewöhnung gegen die ungünstige Wirkung von Episoden viel weniger empfindlich gewesen: man war mehr auf den ästhetischen Genuß der Einzelhandlungen als auf denjenigen der Gesamthandlung eingestellt.

Sehr viel störender ist in Tassos Befreitem Jerusalem die Episode der Erminia. Schon die Zersplitterung der Haupthandlung „Befreiung Jerusalems“ in zwei fast koordinierte „Unterhaupthandlungen“ — sit venia verbo —, deren eine Rinaldo, deren andere Tancred zum Helden hat, stellt harte Anforderungen an unsere Komplexionsfähigkeit; wir sind selbstverständlich sehr wohl fähig beide zusammenzufassen, aber die Mühe dieser Zusammenfassung setzt den ästhetischen Gesamtgenuß herab. Nun kommt noch zu der Tancredhandlung[1] die Erminia-Episode hinzu. Eine halbwegs plausible kausale Beziehung zur Haupthandlung fehlt gänzlich: Erminia liebt Tancred, ohne Gegenliebe zu finden, und sucht im Landleben Linderung ihres Leids. Die dichterischen Schönheiten dieser Schilderung (Canto VII) sollen nicht bestritten werden und kommen, wenn man eine solche Szene isoliert liest oder lesen hört, stark zur Geltung, aber im Rahmen des ganzen Gedichts wirken sie geradezu störend. Ich habe dabei immer den Eindruck eines größeren Gemäldes, an dessen einer Ecke ein kleineres unmittelbar außen angesetzt oder innen eingefügt ist.

1) Tancred tötet die von ihm geliebte, nicht erkannte Clorinde im Zweikampf.



Alle Regeln und Definitionen, die wir eben für das Epos im engsten Sinn aufgestellt haben, gelten mit einigen leicht verständlichen Abweichungen auch für den **Roman**. Im allgemeinen fordern wir auch für den Roman dieselbe Einheit der Handlung. Die wirre Häufung unzusammenhängender, höchstens durch die Einheit der Person des Helden verknüpfter Abenteuer verletzt unser ästhetisches Gefühl in dem alten Ritterroman, also z. B. in dem Amadis de Gaule[1], kaum weniger als in dem Rasenden Roland des Ariost. Untersuchen wir genauer, so finden wir allerdings, daß wir doch geneigt sind, dem Romandichter mehr Freiheit in bezug auf die Handlungseinheit zu gewähren.

Vor allem gilt dies von dem biographischen Roman, d. h. demjenigen Roman, der das ganze Leben einer Person, nämlich des Helden, erzählt. Als charakteristisches Beispiel nenne ich Ihnen aus älterer Zeit den Gargantua und den Pantagruel des Rabelais, den Gil Blas von Lesage, den Simplicissimus des Grimmelshausen, die unsichtbare Loge von Jean Paul[2], aus neuerer Niels Lyhne von Jens Peter Jakobsen, Le disciple von Paul Bourget[3]. Tristram Shandy von Lawrence Sterne nenne ich Ihnen absichtlich nicht, weil der Dichter im 9. und letzten Band seines Werks noch kaum über die früheste Kindheit seines Helden hinausgelangt ist. Von einer Biographie unterscheiden sich solche Romane durchaus dadurch, daß es in ihnen dem Dichter gar nicht darauf ankommt, Tatsachen wahrheitsgemäß zu erzählen, sondern nur darauf, ästhetische Wirkungen zu erzielen. Der Held eines biographischen Romans ist daher auch meistens — nicht stets — eine erdichtete Person. Es werden dementsprechend im biographischen Roman alle Begebenheiten, die ästhetisch unwirksam sind, ganz weggelassen oder nur flüchtig mitgeteilt. Hiermit hängt es ferner zusammen, daß der biographische Roman die Lebensschicksale des Helden zwar von seiner Kindheit an, aber oft nicht bis zu seinem Tod erzählt, sondern in der Regel dann abbricht, wenn die Lebensschicksale des Helden zu einem gewissen Abschluß gelangt sind und in ihrem weiteren Verlauf kein ästhetisches Interesse mehr bieten. Die Entwicklung von der Kindheit bis zum Mannesalter steht daher sehr oft im Vordergrund. Das wesentliche Merkmal des biographischen

---

1) Er ist übrigens 1540—1548 von Herberay des Essarts aus einem spanischen Original übersetzt worden.

2) Vom Dichter selbst „eine Lebensbeschreibung" genannt.

3) Der Held gibt darin eine nach Paragraphen abgeteilte „monographie de son moi actuel".

Romans bleibt immer das Fehlen der Zentrierung um eine Haupthandlung; statt dessen wird uns ein ganzes Leben oder wenigstens ein ganzer Lebensabschnitt erzählt, dessen Inhalt ohne Zwang nicht auf eine Haupthandlung reduziert werden kann. Gelegentlich geht diese biographische Tendenz noch weiter, insofern uns auch die Lebensgeschichte der Eltern ausführlich erzählt wird oder der Roman sich mit den Schicksalen einer ganzen Familie beschäftigt. Zu der letzteren Gattung gehört z. B. der Roman von Ricarda Huch, Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren (1892)[1] und die Buddenbrooks von Thomas Mann (1901).

Eine analoge „biographische" Gattung im Bereich des Epos fehlt zwar nicht ganz, ist aber doch unverhältnismäßig selten. In den Ritterepen erzählt uns allerdings der Dichter zuweilen auch die Lebensschicksale der Eltern des Helden und seine Jugend, so z. B. im Parcival des Chrestien de Troyes und des Wolfram von Eschenbach, indessen dieser Teil hat in der Regel mehr den Charakter eines Vorspiels, von dem sich der Hauptteil im Sinn einer Haupthandlung oder einer Kette von Abenteuern des Haupthelden ziemlich scharf absetzt. Mit anderen Worten: in dieser Beziehung hält das Epos im ganzen die Einheit der Handlung strenger fest als der Roman.[2]

Diese auffällige Verschiedenheit wäre kaum verständlich, wenn der Roman lediglich ein Epos in Prosa, das Epos ein in Verse gebrachter Roman wäre. Diese Auffassung trifft nun aber durchaus nicht zu. Roman und Epos sind auch abgesehen von dem gewissermaßen äußerlichen Merkmal der Formung (I, S. 90) wesentlich verschieden. Beide sind „episch" im weiteren Sinn, insofern Handlungen und Ereignisse den Hauptgegenstand sowohl des Romans wie des Epos s. str. bilden und im Gegensatz zum Drama erzählt werden, sie unterscheiden sich aber dadurch voneinander, daß der Roman eine durch das Zusammenwirken vieler, zusammengesetzter Momente sich entwickelnde Reihe vieler Handlungen darstellt, während das Epos seine Handlungen aus relativ spärlichen und relativ einfachen Momenten aufbaut. Die wirksamen Hauptmomente

1) Es sei ausdrücklich bemerkt, daß das Werk als „Roman" veröffentlicht ist; dasselbe gilt von dem Mannschen Werk.

2) Schon im altgriechischen Roman ist diese größere Breite gegenüber dem Epos sehr deutlich nachzuweisen, E. Rohde charakterisiert sie aber für die damalige Zeit mit Recht als nur eine Breite der Dissipation (Der griech. Roman und seine Vorläufer, 3. Aufl. Leipzig 1914, S. 180). Auch daß Novelle und Roman sich ganz verschieden verhalten, wird von R. betont (l. c. Anhang von W. Schmid, S. 602).

in der Ilias, der Odyssee, der Aeneis, im verlorenen Paradies und in Hermann und Dorothea usf. sind mit wenig Worten anzugeben. Selbst in den mit zahllosen Abenteuern vollgepfropften Epen des Mittelalters und der Renaissance sind die wirksamen Momente trotz aller bunten Mannigfaltigkeit der einzelnen Ereignisse an den Fingern herzuzählen: die Liebe zu einer Dame, die Verpflichtung durch einen Eid oder ein Gelöbnis, die Tapferkeit, Kraft, Geschicklichkeit und Hochherzigkeit des Helden. Der allgemeine Kausalzusammenhang wird vielleicht, wenn die Abenteuer sich zu sehr häufen, durch die übermäßige Belastung unseres Gedächtnisses etwas verdunkelt, im übrigen ist er aber durchweg äußerst einfach und leicht zu erkennen. Ganz anders im Roman. Er stellt uns durchweg eine sehr komplizierte Entwicklung dar, in welcher Charakterzüge des Helden, die überdies sehr oft noch in der Entstehung und Ausbildung begriffen sind, Einwirkungen der Umwelt, die zum Teil historisch und geographisch bedingt sind, die Charaktere der Nebenpersonen und vieles andere sich zu einem verwickelten kausalen Gefüge vereinigen. Alle mir bekannten Romane bestätigen diesen Satz. So verschiedenartig sie im übrigen sind, hierin stimmen sie überein. Ich führe Ihnen als besonders auschauliche Beispiele etwa folgende an: Vanity fair von Thackeray, Ivanhoe von Walter Scott, David Copperfield von Dickens, Les trois mousquetaires von A. Dumas père, La terre von Zola, Soll und Haben von G. Freytag, Vor dem Sturm von Fontane, Kampf um Rom von Dahn, Promessi sposi von Manzoni. Ich nenne Ihnen dabei absichtlich Romane der allerverschiedensten Gattungen und von äußerst verschiedenem Wert, damit Sie sehen, daß unsere Begriffsbestimmung des Romans in der Tat allgemeingültig ist.

Freilich bitte ich Sie zu erwägen, daß solche Begriffsbestimmungen von Kulturgebilden niemals so scharfe Grenzen ziehen können wie mathematische oder physikalische oder erkenntnistheoretische. Wir haben von vornherein zu erwarten, daß gelegentlich auch romanartige Epen und eposartige Romane auftreten, im ganzen ist aber die Zahl solcher Zwischengebilde äußerst klein. Jedenfalls verstehen wir nun auf Grund dieser wesentlichen Verschiedenheit von Epos und Roman sofort, warum in dem typischen Roman biographische Darstellungen viel eher zulässig sind als in dem typischen Epos und dem Romanschriftsteller überhaupt bezüglich der Einheit der Handlung mehr Freiheit verstattet ist.

Von der größten Bedeutung ist endlich die Einheit der Handlung im **Drama**. Schon Aristoteles hat dies fast einwandfrei

auseinandergesetzt; er verlangt zunächst für Epos und Drama nicht nur eine Verknüpfung von Begebenheiten (σύνδεσις πραγμάτων), sondern auch eine, d. h. eine einheitliche Handlung (μία πρᾶξις) und erklärt ausdrücklich, daß die Einheit der Person nicht genügt. Dann aber setzt er speziell mit Bezug auf das Drama, insbesondere die Tragödie auseinander, daß episodische Handlungen (ἐπεισοδιώδεις πράξεις) seinen Wert herabsetzen.[1] In den meisten klassischen altgriechischen Dramen lagen ihm ausgezeichnete Vorbilder für eine strenge Durchführung einer solchen Einheit der Handlung vor.[2] Die weitere historische Entwicklung interessiert uns hier nicht. Ich erinnere Sie nur daran, daß zeitweise in dem klassischen französischen Drama des 17. Jahrhunderts die Einheit der Person, der Zeit und des Ortes gegenüber der Einheit der Handlung in den Vordergrund trat.[3] Von Lessing in Deutschland, von Séb. Mercier und anderen[4] in Frankreich wurde die überwiegende und wesentliche Bedeutung der Einheit der Handlung in der Theorie wieder endgültig festgestellt. Mercier verwendet gern auch die Bezeichnung „unité d'intérêt“, die allerdings, wie wir noch sehen werden, etwas weiter ist als die Bezeichnung „unité d'action“; sachlich hat er dasselbe im Auge. Vollends tauchen heute Zweifel an der fundamentalen Bedeutung der Einheit der Handlung in den theoretischen Erörterungen der Poetik kaum mehr auf, und auch praktische Verstöße bei den Dichtern sind relativ selten geworden.

Und doch müssen wir uns die Frage vorlegen, ob wirklich diese Einheit für eine große ästhetische Wirkung eines Dramas

1) Allerdings bleibt bei Arist. insofern noch eine Lücke, als er die ungünstige Wirkung der ἐπεισόδια nicht direkt auf die Störung der Einheit der Handlung zurückführt, sondern auf die Unwahrscheinlichkeit und Zufälligkeit des Zusammenhangs (μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη).

2) Eine Ausnahme bildet z. B. der Prometheus des Aeschylos (Episode des Okeanos und der Jo).

3) Ich verweise Sie bezüglich des Historischen auf F. Gaiffe, Etude sur le drame en France au 18. siècle, Paris 1910. Bezüglich der Theorie der Einheit der Handlung im Drama nenne ich Ihnen: G. Freytag, Die Technik des Dramas, 3. Aufl. Leipzig 1876, S. 24 ff.; H. Hettner, Das moderne Drama, Braunschweig 1852, namentl. S. 110 ff.; L. M. Turner, Le conflit tragique, Thèse de Paris 1913, S. 9; Herm. Schlag, Das Drama, 2. Aufl. Essen s. a. (wohl 1917), S. 74 ff.; C. Weitbrecht, Das deutsche Drama, Berlin 1900, S. 78 ff. u. 174 ff.; W. v. Scholz, Gedanken zum Drama, München 1905.

4) S. Mercier, Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique, Amsterdam 1773 u. De la littérature et des littérateurs suivi d'un nouvel examen de la tragédie française, Yverdon 1778. Das 12. Kapitel des ersteren Werks (S. 140 ff.) ist noch heute lesenswert.

unerläßlich ist. Namentlich die Tatsache, daß manche Dramen Shakespeares der Forderung der Einheit der Handlung ganz und gar nicht genügen und doch ästhetisch in hohem Maße positiv wirken, könnte uns Bedenken gegen die Unumstößlichkeit des Dogmas von der Einheit der Handlung einflößen. Wenn wir an der vorhin (S. 56) gegebenen Definition der Einheit der Handlung festhalten und also eine durchgängige kausale Beziehung aller Einzelhandlungen auf eine Haupthandlung und damit auch die kausale Stetigkeit des Ablaufs der Gesamthandlung verlangen, so scheinen z. B. die beiden Teile des Heinrich IV. von Shakespeare der Einheit der Handlung ganz zu entbehren: die Falstaff-Handlung ist eine breit angelegte, allenthalben sich eindrängende Nebenhandlung, die mit der Haupthandlung, dem Aufruhr gegen Heinrich IV. usf., nur in sehr äußerlichem, nicht-kausalen Zusammenhang steht. Eine sorgfältigere Analyse zeigt nun allerdings, daß die Beziehungen nicht ganz so äußerlich sind. Man muß bedenken, daß trotz des Titels nicht Heinrich IV. schlechthin als Hauptperson gelten kann, sondern daß der Prinz Heinrich, der spätere Heinrich V., wenigstens neben ihm im Mittelpunkt der Haupthandlung steht. Von diesem Gesichtspunkt aus bekommen nun die Fallstaff-Episoden eine erhebliche kausale Bedeutung. Prinz Heinrich scheint unter dem Einfluß Fallstaffs ganz vergessen zu haben, daß er Königssohn ist. Ein Vergleich mit dem Rebellen Percy Hotspur fällt ganz zu seinen Ungunsten aus. Erst die weitere Entwicklung zeigt, daß Prinz Heinrich keineswegs in der Eastcheap-Atmosphäre verkommen ist. Die einflußreiche Beteiligung des Prinzen an der Haupthandlung, z. B. in der Schlacht bei Shrewsbury im 5. Akt des ersten Teils, bekommt ihre dramatische Bedeutung erst durch den Kontrast mit der Beteiligung des Prinzen an den Streichen der Eastcheap-Genossen. Immerhin kann man zugeben, daß der Dichter allenthalben, wahrscheinlich verführt durch die dankbare Figur Falstaffs, die Nebenhandlung zu weit ausgesponnen und dadurch die ästhetische Wirkung der Haupthandlung in der Tat nicht unerheblich beeinträchtigt hat. Der köstliche Humor und die ausgezeichnete Charakteristik in den Fallstaff-Szenen kann über diesen Mangel nicht ganz hinwegtäuschen. Wir dürfen also wohl sagen, daß eine genauere Prüfung unseren Satz von der Einheit der Handlung auch hier bestätigt.

In anderen Stücken Shakespeares ist die Uneinheitlichkeit der Handlung noch erheblich größer, aber auch die ästhetische Wirkung der Gesamthandlung wesentlich geringer. Die Abhängigkeit von

Novellen zweiten Rangs oder Chroniken oder minderwertigen Dramen dieses oder jenes Vorgängers kommt deutlich zur Geltung. Andrerseits ist unverkennbar, daß gerade in seinen Meisterwerken, deren ästhetische Gesamtwirkung besonders groß ist, die Einheit und Stetigkeit der Handlung mit wenigen Ausnahmen sehr streng gewahrt ist.

An die Feststellung der besonders großen Bedeutung der Einheit der Handlung für das Drama knüpfen wir unmittelbar die Frage, weshalb die Einheit der Handlung für das Drama im allgemeinen sogar noch wichtiger ist als für das Epos, dem wir vorhin bereits eine gewisse Sonderstellung gegenüber dem Roman eingeräumt haben (II, S. 61). Woher rührt — mit anderen Worten — unsere größere Empfindlichkeit gegen kausale Uneinheitlichkeit und Unstetigkeit der Handlung bei dem Drama? Meines Erachtens fast ausschließlich daher, daß das Drama zur Aufführung bestimmt ist, und daß die adäquate Aufnahme einer auf wenige Stunden beschränkten, unaufhaltsam fortschreitenden, keine Wiederholung und mit Ausnahme der kurzen Pausen fast keine Rückblicke gestattenden dramatischen Aufführung nur bei größter Komplexibilität möglich ist. Epen pflegen wir heutzutage nur zu lesen, da rhapsodische Vorträge seit Jordan äußerst selten geworden sind,[1] und bei dem Lesen können wir nach Belieben das Tempo entsprechend unserer Komplexionsfähigkeit verlangsamen, zurückblättern, einzelne Abschnitte wiederholen, Pausen behufs Rückblick und Überlegung einschalten (vgl. II, S. 49). So erklärt es sich auch, daß wir, wenn wir ein Drama nicht sehen, sondern lesen, — gewissermaßen als ein dramatisches Epos lesen, gegen Uneinheitlichkeit nicht so empfindlich sind. Auch die merkwürdige Beobachtung, daß bei der zweiten und dritten Aufführung eines und desselben Stücks bei manchen Personen die störende Wirkung der Uneinheitlichkeit mancher Dramen etwas nachläßt, wird uns von diesen Gesichtspunkt aus verständlich.

Jedenfalls wollen wir festhalten, daß für das aufgeführte Drama ein Analogon zu der sogenannten „epischen Breite" speziell mit Bezug auf die Einfügung von Nebenhandlungen nicht existiert

1) Ich bedauere übrigens diese Seltenheit im höchsten Maß. Die Klangwirkungen des Epos gehen den meisten Lesern verloren, und die Zerstückelung des Epos bei dem Lesen, die ganz in das Belieben des Lesers gestellt ist, schädigt den ästhetischen Gesamtgenuß sehr oft äußerst empfindlich. Ich hoffe, daß bald wieder eine ästhetisch feinfühligere Generation kommen wird, die den Vortrag von Epen in Theatern oder Konzertsälen verlangen wird. Es handelt sich gewissermaßen um das unendlich viel berechtigtere Gegenstück zur kinematographischen Aufführung (Worte ohne visuelle Darbietung).

oder wenigstens nicht existieren sollte. Auf den Gegensatz zwischen Epos und Drama bezüglich der beschreibenden Ausmalung — epische Breite im üblichen engeren Sinn — können wir erst in anderem Zusammenhang eingehen.

Es scheint mir auch, daß noch ein weiterer Unterschied hinsichtlich der Notwendigkeit der Einheit der Handlung sowohl für dramatische wie für epische Dichtungen besteht, je nachdem der Inhalt im ganzen ernst oder heiter ist. Ich habe sehr bestimmt den Eindruck, daß die meisten Personen durch akausale Episoden, gänzliches Fehlen einer zentralen Haupthandlung und andere „Dispersionen“ im Lustspiel und im komischen Epos viel weniger gestört werden als im Trauerspiel und im ernsten Epos. Eine komische Szene übt öfter als eine ernste auch unabhängig von einem größeren einheitlichen Zusammenhang eine ästhetische Wirkung aus. Die ästhetische Befriedigung durch eine tragische Szene hingegen kommt sehr oft erst durch den Zusammenhang zur Geltung. Heiterkeit und Lachen lenkt ceteris paribus die Mehrzahl der Menschen nicht so ab wie Furcht und Mitleid. Allerdings muß hinzugefügt werden, daß diese Sätze wohl namentlich für ästhetisch weniger gebildete Personen, d. h. eben für die Mehrzahl gelten.

Sie könnten nun mit Bezug auf alle besprochenen Dichtungsgattungen die Frage aufwerfen: wird nicht durch die Regel der Einheit der Handlung die Phantasietätigkeit des Dichters in bedrohlicher Weise eingeengt? Muß nicht die Phantasie, wie unter jeder Regel, so auch unter dieser verkümmern? Empört sich nicht die ganze Romantik gegen solchen Zwang? Ohne Zweifel haben diese Fragen Berechtigung: es besteht in der Tat ein Widerstreit zwischen unsrer Regel und der freien Phantasietätigkeit. Wir müssen sogar zugeben, daß dieser Widerstreit auch für die Einheit der Handlung in den bildenden Künsten (vgl. II, S. 3) gilt.

Wir wollen die Schlichtung des Widerstreits im Anschluß an bestimmte Beispiele aus dem Gebiet des Romans versuchen. Es ist Tatsache, daß die jungen deutschen Romantiker fast ohne Ausnahme bei der Abfassung größerer Romane gescheitert sind. Ihre an kein Gesetz und keinen Plan sich bindende Arbeitsweise war in der Regel nur der Komposition kleinerer epischer Dichtungen, Novellen, Märchen usf. gewachsen. Zeugnis dafür legen nicht nur die vielen unvollendeten romantischen Romane ab, wie Tiecks Aufruhr in den Cevennen, Achim v. Arnims Kronenwächter, Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen und manche andere, sondern vor allem auch die noch zahlreicheren romantischen Romane, die zwar zum Abschluß

gebracht, aber in ihrer Komposition vollständig zerfallen sind wie Eichendorffs Ahnung und Gegenwart und Dichter und ihre Gesellen, Arnims Gräfin Dolores, Brentanos Godwi u. a. m. Wenn Sie sich von diesem völligen Versagen eine anschauliche Vorstellung machen wollen, so rate ich Ihnen die Elixiere des Teufels von E. T. A. Hoffmann, die übrigens auch sehr viele ästhetische Reize bieten, etwas genauer zu untersuchen: die Fabel ist so unklar komponiert, die Beziehungen der Personen zueinander sind so verworren, daß der Dichter schließlich offenbar selbst zur Einsicht kommt, so könne es nicht weiter gehen, und die „verworren auseinander laufenden Fäden" der Geschichte des Helden, des Klosterbruders Medardus, durch eine eingeschaltete Erläuterung, die der Leser vor dem Weiterlesen „gütigst zu merken" hat, nachträglich in einem Knoten zu einigen sucht.[1] Leider kommt diese Bemerkung, die übrigens keineswegs alle Verworrenheiten beseitigt, viel zu spät, um den ästhetischen Genuß wieder einzurenken.

Wir fragen nun also: hätten die Dichter in allen diesen Werken auf Kosten der Phantasie die Einheit der Handlung herstellen sollen? Meines Erachtens können wir darauf nur antworten: ja, aber nicht auf Kosten der Phantasie, sondern durch eine der Einheit der Handlung entsprechende Auswahl unter ihren Phantasieerzeugnissen. Die Phantasien müssen sich bei sonst absolut unbeschränkter Freiheit des Inhalts doch einer einheitlichen Ordnung fügen. Der Dichter darf mich in eine Märchenwelt versetzen, er darf Himmel und Hölle, andere Gestirne zum Schauplatz der Handlung machen, er darf der Wirklichkeit der Erfahrung hohnsprechende Wunder erzählen: wir werden ihm gern folgen, wofern nur alle diese Abenteuer sich klar einem einheitlichen Gesamtzusammenhang einordnen.[2] Die Frage ist nicht: Phantasie oder Einheit der Handlung, sondern die Forderung

1) Sämtl. WW., ed. Grisebach Bd. 2, S. 219.

2) Damit Sie sich selbst nach der positiven und nach der negativen Seite ein Bild von der ästhetischen Wirkung der phantastischsten Begebenheiten in Romanen und von der Wechselbeziehung zur Einheit der Handlung machen können, nenne ich Ihnen als besonders geeignet folgende: Rabelais, „Pantagruel" und „Gargantua"; L. Holberg, „Niels Klims underjordiske Rejse" (N. Klimii iter subteraneum 1741); Voltaire, Candide; Hoffmann, „Klein Zaches"; Julius Mosen, „Georg Venlot"; E. Bulwer, Zanoni; R. L. Stevenson, The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde; H. G. Wells, The time machine; Rider Haggard, „She" und „Ayesha" (vom Verfasser selbst wird der Roman als „imaginative tragedy" bezeichnet), K. Laßwitz, „Auf zwei Planeten" und „Sternentau"; M. Kretzer, Das Gesicht Christi; R. Huch, „Der Mondreigen von Schlaraffis"; S. Lagerlöf, „Gösta Berling"; Victor Hugo, Han d'Islande; H. de Balzac, La peau de chagrin.

lautet: Phantasie und Einheit der Handlung. Romandichter, deren Begabung zu dieser Doppelleistung nicht ausreicht, sollten sich auf Indianererzählungen u. dgl. einerseits oder historische Abhandlungen andrerseits beschränken, aber keinen Anspruch auf ästhetische Bewertung erheben. Dies Ergebnis steht offenbar auch durchaus im Einklang mit dem, was wir vorhin über die Zulässigkeit von Episoden im Epos bemerkt haben (II, S. 57).

Und doch könnte sich noch ein Zweifel regen. Ist nicht schon dieses Aufzwingen einer einheitlichen Ordnung eine unzulässige Fessel für die Phantasie? Erhebt nicht doch gerade gegen eine solche Knebelung die Romantik aller Zeiten Einspruch? Gibt es nicht eine ästhetisch sehr wirksame, wie man sagt, „malerische" Unordnung? Haben wir nicht doch vielleicht vorschnell eine für die Wissenschaft zulässige und sogar notwendige Forderung auf die Kunst und speziell auf die Dichtkunst übertragen? Ich glaube nicht, daß diese Zweifel unseren Standpunkt erschüttern können. Wir verbieten ja weder dem Maler noch dem Dichter generell jede Unordnung, wir verlangen nur, daß auch diese Unordnung, wo immer sie auftritt, einem einheitlichen ästhetischen Zusammenhang, also einer höheren Ordnung eingeordnet wird. Die malerische Unordnung einer holländischen Wirtshausstube — etwa auf einem Gemälde von Brouwer — erzeugt einen einheitlichen Gesamteindruck, während das viel geringere Durcheinander auf manchen Paradies-Bildern Jan Brueghels jeder Einheit entbehrt und daher ästhetisch äußerst unerquicklich wirkt. Und ganz ähnlich verhält es sich in der Dichtkunst und speziell auf dem Gebiet des Romans. In ähnlicher Weise — wenn man überhaupt einen solchen Vergleich zulassen will — ordnen sich z. B. in Gösta Berling, dem vielgelesenen Roman der Selma Lagerlöf — die einzelnen, anscheinend ohne jede Ordnung und ohne innerlichen Zusammenhang lose aneinander gereihten Teilerzählungen doch schließlich einer großen Einheit unter. Bei den mannigfachen Kampfepisoden der Ilias geht hingegen die Einheit und Ordnung in der Unordnung oft schon ganz verloren,[1] und gar in den meisten Ritterromanen und Ritterepen des 12. — 17. Jahrhunderts verknüpft außer etwa der Einheit der Person kein einheitlicher Gesamtzusammenhang die regellos aneinandergereihten Abenteuer.

Aus diesen Beispielen ergibt sich zugleich eine Bestätigung unserer früheren Bemerkung über die individuellen Verschiedenheiten

1) Es bedarf nicht der ausdrücklichen Feststellung, daß die Ilias durch viele ästhetische Vorzüge diesen Mangel der Komposition in hohem Maße wettmacht.



sowohl der Kunst- wie der Naturgenießenden gegenüber dem Faktor der Komplexibilität. Je nach der eigenen Komplexionsfähigkeit stellen wir höhere oder niedrigere Anforderungen an die Komplexibilität der Dichtung. Selbst bei einer und derselben Versuchsperson — wenn ich diesen Ausdruck auch hier gebrauchen darf — wechseln die Anforderungen, je nachdem z. B. Ermüdung besteht oder nicht. Wie sehr auch die Gewöhnung beteiligt ist, haben wir schon hervorgehoben.

Die festgestellten Beziehungen zwischen Phantasie und Einheit der Handlung erlauben uns auch schon jetzt einen kurzen Hinweis auf die ästhetische Zulässigkeit unwahrscheinlicher Handlungen. Soweit die Entscheidung über letztere mit der Frage des sogen. Naturalismus und Realismus zusammenhängt, muß ich Sie auf spätere Erörterungen verweisen. An dieser Stelle interessiert uns nur die Frage, ob unwahrscheinliche Handlungen, wie sie die Phantasie des Dichters oft genug gestaltet, nicht einfach schon deshalb unzulässig sind, weil sie gegen die Einheit der Handlung verstoßen: wir können keine kausale Beziehung zwischen der unwahrscheinlichen Einzelhandlung und der Haupthandlung herstellen — denken Sie an unsere Definition der Einheit der Handlung — und versagen deshalb mit unserer Komplexion. Alle Wunder wären von diesem Standpunkt aus schon deshalb aus der Kunst ausgeschlossen, weil sie die Einheit der Handlung stören. Daß eine solche Auffassung unhaltbar wäre, wird Ihnen allen sofort klar sein. Wenn wir von kausalen Beziehungen sprachen, so dachten und denken wir selbstverständlich nicht an naturwissenschaftliche Kausalität, also etwa an die Gesetzmäßigkeit physikalischer Formeln. Das Gesetz der Einheit der Handlung verlangt nur, daß irgend eine bedeutsame kausale Beziehung zwischen allen Einzelhandlungen und der Haupthandlung besteht; ob diese Kausalität den Naturgesetzen und den Gesetzen der alltäglichen Erfahrung entspricht oder die gesetzlose Kausalität eines Wunders ist, ist an sich vom Standpunkt des Prinzips der Einheit der Handlung gleichgültig. Das fortgesetzte Eingreifen der Götter in der Ilias und in der Odyssee stört meinen ästhetischen Genuß in keiner Weise, auch wenn ich überzeugt bin, daß ein solches Eingreifen nicht nur unwahrscheinlich, sondern sogar unmöglich ist. Nur wenn das göttliche Wunder ohne inneren Zusammenhang mit den vorausgehenden Abschnitten der Haupthandlung plötzlich und unzureichend motiviert im Verlauf des Stücks eingreift, liegt eine störende Verletzung der Einheit der Handlung vor.

Hiermit scheint mir auch folgende sehr oft von mir beobachtete Tatsache zusammenzuhängen: Unwahrscheinlichkeiten der zu Anfang

einer Dichtung gegebenen Ausgangssituation werden, auch wenn sie uns befremden und vielleicht unser realistisches Gefühl verletzen, doch ohne ästhetischen Anstoß von uns akzeptiert, während wir gegen neue im Verlauf der Dichtung hinzukommende Unwahrscheinlichkeiten die nicht mit jenen von Anfang an gegebenen und stillschweigend von uns anerkannten Unwahrscheinlichkeiten zusammenhängen, äußerst empfindlich sind. Wir betrachten es gleichsam als ein gutes Recht des Dichters, sich zunächst frei eine bestimmte Kausalitätswelt zu wählen, und verlangen nur, daß er dann weiterhin dieser treu bleibt. Zu Anfang der Dichtung lasse ich mich ohne Widerstreben in eine Götter- und Wunderwelt versetzen, aber nachträgliche Versetzungen stören meistens meine Komplexion. Ich kann mich sehr wohl zu Anfang auf eine ganz bestimmte Kausalitätswelt einstellen und nehme dann auch keinen Anstoß an allen Wundern dieser Welt; man darf mir nur keine nachträglichen Neueinstellungen und „Umeinstellungen" zumuten. Man denke sich, daß in der Ilias die Götter erst bei Hektors Tod eingreifen! Unser ästhetisches Gefühl würde dadurch schwer verletzt. Es ist nicht ohne ästhetische Bedeutung, daß in den beiden großen homerischen Epen die Götter schon im ersten Gesang handelnd eingeführt werden. Gerade auch der moderne Leser wird dadurch von Anfang an in eine einheitliche Kausalitätswelt eingeführt. Von Klopstocks Messias und von Miltons Verlorenem Paradiese gilt Ähnliches. Der Deus ex machina ist nur im weiteren Verlauf eines Stücks ästhetisch verboten. So erkläre ich mir auch zum Teil den auffälligen Beifall, den zeitweise sowohl im Altertum wie in neuerer Zeit die Schicksalstragödien gefunden haben. Das „Schicksal" ist gleichfalls eine solche eigentümliche einheitliche Kausalwelt, und, wenn uns der Dichter in diese Schicksalswelt von Anfang an hineinversetzt, so nehmen wir an dieser Kausalität vom Standpunkt der Einheit der Handlung keinen wesentlichen Anstoß. Ganz andere Gründe, die wir später in der Theorie der Tragödie kennen lernen werden, geben uns ein Recht, die ästhetische Zulässigkeit der Schicksalsdichtungen zu bezweifeln und zu beschränken.

Die Gegner des Gesetzes von der Einheit der Handlung können schließlich gegen alle unsere bisherigen Erörterungen noch folgenden bedeutsamen Einwand erheben: kann nicht die Einheit der Handlung ganz oder wenigstens teilweise durch die Einheit der Stimmung oder die Einheit des Grundgedankens ersetzt werden? Und ist nicht auch bei allen anderen Kunstwerken diese Stimmungseinheit oder auch diese Gedankeneinheit das entscheidende Moment?

Ich beginne mit der Einheit der Stimmung. Schon bei der Untersuchung der Bedeutung der räumlichen Komplexibilität für die bildenden Künste hatten wir die Frage aufgeworfen (II, S. 14), ob nicht die Einheit der Stimmung, z. B. auf einem Landschaftsbild, stellvertretend für die Einheit der räumlichen Anordnung eintreten kann, und wir hatten damals die Beantwortung verschoben, um sie eben jetzt gemeinsam für Dichtkunst und bildende Kunst durchzuführen. Es scheint mir nun in der Tat, daß einerseits für Landschaftsbilder und andrerseits für sog. lyrische Dichtungen im weitesten Sinn, bei denen eine Handlung gar nicht in Frage kommt, die Einheit der Stimmung gelegentlich von so erheblicher Bedeutung ist, daß andere Einheiten innerhalb bestimmter Grenzen nahezu entbehrlich werden. Für die Landschaftsmalerei ist dies allerdings als Ausnahme zu betrachten. Ein vollständiger Verzicht auf irgendwelche räumliche Einheitsfaktoren ist außerordentlich selten, durchweg kommt die Einheit der Stimmung nur zu der räumlichen Einheitlichkeit noch als weiterer Faktor hinzu. Sehr oft sind beide untrennbar verschmolzen. Vor allem ist bemerkenswert, daß gerade die größten Landschaftsmaler aller Zeiten kaum jemals auf räumliche Einheitsfaktoren ganz verzichtet haben. Für die Stilleben gilt mit unwesentlichen Vorbehalten dasselbe. Auch Architektur und Gartenkunst gestatten ähnliche Feststellungen. Sehr viel selbständiger ist die Bedeutung der Stimmungseinheit in der Lyrik. Es gibt lyrische Gedichte, in denen sich anscheinend ganz ohne inneren Zusammenhang Vorstellung an Vorstellung anreiht und eine klare einheitliche Gesamthandlung überhaupt kaum zustande kommt, aber doch eine einheitliche ästhetische Stimmung hervorgerufen wird, die ich am ersten mit der durch ein kurzes Musikstück, z. B. Schumanns Waldszenen oder Chopins Nokturnen erzeugten Gefühlslage vergleichen möchte. Manche Gedichte von Mallarmé, Stephan George u. a. gelangen nur auf diesem Weg doch noch zu einer positiven ästhetischen Wirkung, zumal wenn Klangschönheiten zu dieser Stimmung beitragen (II, S. 26). Mitunter werden auch mehrere lyrische Gedichte auf Grund einer solchen Stimmungseinheit zu einem größeren Ganzen — „Zyklus", „Kranz" und dgl. — verbunden, doch kommt in solchen Fällen zu der Stimmungseinheit fast stets noch eine andere Einheit hinzu, z. B. eine Einheit des Gedankens oder eine Einheit des Ortes. Ausgezeichnete Beispiele geben Ihnen die Harzreiselieder Heines oder die Schilflieder Lenaus. In den ersteren ist offenbar die Einheit des Ortes — der Harz — gegenüber der Stimmungseinheit nebensächlich. Der Harz ist

gewissermaßen nur ein Repräsentant und Name für diese Stimmungseinheit. Die Bergidylle — das dritte dreiteilige Gedicht des Zyklus — und die Prinzessin Ilse — das sechste Gedicht — stehen inhaltlich in keinem Zusammenhang, sind aber doch durch eine geheimnisvolle Stimmungsgemeinschaft verbunden: dieselben unhörbaren Akkordfolgen scheinen beide zu begleiten. In den Schilfliedern tritt die Bedeutung der Einheitlichkeit des Orts noch sehr viel stärker hervor. Der schilfumwachsene Teich wird zum Träger der Stimmungseinheit. Den Kontrasten, die unbeschadet aller Einheit innerhalb der einheitlichen Stimmung auftreten, entsprechen analoge Kontraste im Landschaftsbild. Ich erinnere Sie auch an die spezifische Stimmungseinheit, die einerseits den römischen Elegien und andrerseits den venetianischen Epigrammen Goethes zukommt. Deshalb sind wir auch äußerst empfindlich gegen jede plötzliche Störung einer solchen Stimmungseinheit. In Heines Nordseezyklus wird die wunderbare Schilderung der meerversunkenen Stadt, des „Seegespenstes", plötzlich unterbrochen durch den Ruf des Kapitäns „Doktor, sind Sie des Teufels"? Man kann das amüsant, witzig, modern usf. finden; die ästhetische Wirkung eines solchen Kaltwasserstrahls ist sicherlich für weitaus die meisten ästhetisch in Betracht kommenden Menschen negativ.[1]

Was man gemeinhin mit dem Wort „stimmungsvoll" bezeichnet, bedeutet nichts anderes als die durchgängige Angemessenheit eines ästhetischen Objektes zur Erzeugung einer solchen einheitlichen Stimmung. Begreiflicherweise kommt im Bereich der epischen Dichtungen der Stimmungseinheit eine besonders geringe Bedeutung zu. Scharfe Stimmungskontraste, die sich nicht wie diejenigen der Schilflieder innerhalb einer einheitlichen Grundstimmung bewegen, begegnen uns hier sehr oft. Dramen, die ausnahmsweise eine Grundstimmung während des ganzen Ablaufs der Handlung festhalten — wie z. B. Byrons Manfred —, bekommen

1) Zur Entschuldigung des Dichters kann man vielleicht sagen, daß ein anderer Schluß nur sehr schwer zu finden war. Ein Vergleich mit dem Schluß des Reiselieds desselben Dichters zeigt, daß ein Stimmungskontrast keineswegs stets die Stimmungseinheit aufheben und die ästhetische Wirkung stören muß. Die Komposition des letzteren Gedichts, dessen Titel „Reiselied" wohl erst später gegeben worden ist, bietet auch vortreffliche Gelegenheit zu beobachten, wie in der Musik trotz des Stimmungskontrasts die Stimmungseinheit festgehalten wird (ais h c cis d usf. = „ich fliege in ihren Arm" und e fis g a h h c h = „was willst du, törichter Reiter", desgl. g h a g = „in ihren Arm" und g fis e e = „törichten Traum"; durch die begleitenden Akkorde und die ungleichen Längen der Noten wird sowohl die Übereinstimmung wie der Gegensatz noch deutlicher.



gerade hierdurch leicht einen lyrischen Charakter. Ein Roman, der von nur einer Grundstimmung beherrscht ist, büßt in der Regel etwas von seiner ästhetischen Wirkung ein, während eine Novelle entsprechend ihrer einfacheren und kürzeren Handlung oft gewinnt. Die Stifterschen Novellen geben Ihnen für das letztere das beste Beispiel, manche Romane von Wilh. Raabe mit ihrer allzugroßen Einheitlichbkeit einer bestimmten Stimmungslage für das erstere.

Zusammenfassend können wir sagen, daß zu den erst besprochenen Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung auf manchen ästhetischen Gebieten die Stimmungseinheit als ein Faktor der Komplexibilität hinzutritt, aber nur relativ selten isoliert wirksam und gerade auf epischem Gebiet oft entbehrlich ist.

Etwas anders verhält es sich mit der Einheit des Gedankens. Wird wirklich die Komplexibilität eines zusammengesetzten ästhetischen Objektes gelegentlich auch dadurch hergestellt, daß ein gemeinsamer Gedanke alle Teile des Objekts beherrscht? Dabei verstehen wir unter der Einheit des Gedankens im Gegensatz zu den mehr oder weniger anschaulichen Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung eine Einheit, die an einen gemeinsamen unanschaulichen und allgemeinen Gedanken geknüpft ist. Wir sprechen also von Einheit des Gedankens im prägnanten Sinn. Beispiele, in denen eine solche in Frage kommt, finden wir gelegentlich in der didaktischen, vor allem in der ethisch-didaktischen Poesie. Die ästhetische Wirkung rate ich Ihnen etwa an der Weisheit des Brahmanen von Rückert zu prüfen. Die Gedankeneinheit besteht bald darin, daß für einen einzigen Gedanken mehrere im übrigen untereinander nicht zusammenhängende Beispiele gegeben werden, oder darin, daß eine längere von einer Dominantvorstellung beherrschte und daher einheitliche Gedankenreihe fortlaufend entwickelt wird. Daß eine solche Einheit des Gedankens wirklich in Dichtungen vorkommt und ästhetisch nicht wirkungslos ist, mag Ihnen das folgende Stück[1] des eben genannten Rückertschen Lehrgedichts zeigen:

> Stell' dich in Reih' und Glied, das Ganze zu verstärken,
> Mag auch, wer's Ganze sieht, dich nicht darin bemerken.
> Mag auch, wer's Ganze sieht, dich nicht darin bemerken,
> Das Ganze wirkt, und du bist drin mit deinen Werken.
> Stell' dich in Reih' und Glied und schare dich den Scharen;

---

1) Dritte Stufe, Nr. 1. Auch III, 13 ist zu ästhetischen Untersuchungen sehr geeignet.



Und teilst du nicht den Ruhm, so teilst du die Gefahren.
Wird nicht der Musterer den Einzelmann gewahren,
Mit Lust doch wird er sehn vollzählig seine Scharen.
Damit im Lanzenwald nicht fehlet eine Lanze,
Heb deine fein und sei gefaßt auf jede Schanze.
Sei nur ein Blatt im Kranz, ein Ring im Ringeltanze,
Fühl' dich im Ganzen ganz und ewig wie das Ganze!

Es ist offenbar, daß hier eine andere Einheit vorliegt als die Einheit des Orts, der Zeit, der Handlung und der Stimmung, die wir bis jetzt kennen gelernt haben. Ebenso ist nicht zu bestreiten, daß diese Einheit des abstrakten Gedankens hier und auch sonst zuweilen ästhetisch wirksam ist. Andrerseits liegt diese Einheit doch insofern außerhalb des ästhetischen Gebiets, als der einheitliche Grundgedanke selbst in der Regel und so auch in unserem Beispiel nicht-ästhetisch ist. Das teletische und das alethische Lustgefühl, das wir in der ersten Vorlesung kennen gelernt haben, überwiegt durchaus über das ästhetische. Das letztere haftet fast ausschließlich an der Ausführung im Einzelnen und den direkten Faktoren wie Klangschönheit usf. Auch bitte ich Sie zu beachten, daß bei den meisten größeren Dichtwerken die Gedankeneinheit erst allmählich zur Wirkung kommt und daher durch konkrete Einheiten ersetzt werden muß. Der abstrakte Gedanke, daß Ehrgeiz in Schuld verwickelt und zum Untergang führt, hat im Wallenstein keine wesentliche einheits*stiftende* Bedeutung. Es handelt sich mehr um ein nachträgliches, erst im Verlauf des Stücks hervortretendes allgemeines Ergebnis. Der Gedanke, daß das Ewigweibliche den Menschen hinanzieht und gemeinnützige Tat das höchste Glück ist, ist für das Verständnis des Faust sicher von größter Bedeutung, als einheits*stiftendes* Moment kommt es jedoch erst bei der nachträglichen Reflexion, in der Erinnerung und bei wiederholtem Genuß zur Geltung.

Können wir somit die selbständige, isolierte Wirkung dieser abstrakten Einheit nicht hoch veranschlagen[1], so müssen wir um so nachdrücklicher hervorheben, daß sie als auxiliäres Moment in der Dichtkunst und speziell auch in der epischen unentbehrlich ist, sobald der Dichter in sein Werk eigene abstrakte Gedanken einflicht. Wie weit ein solches Verfahren berechtigt ist, steht hier

1) Im Gegensatz z. B. zu A. de Vigny, der erklärt: „L'idée est tout" (im Gegensatz zur authencité du fait). Le nom propre n'est rien que l'exemple et la preuve de l'idée (Réflexions sur la vérité dans l'art, Cinq-Mars, 11. éd., Paris 1855, S. 10). Indes kommt es de Vigny vorzugsweise auf den Gegensatz des „idéal" zum „positif" an; die Einheitsfrage spielt keine wesentliche Rolle.



noch nicht zur Erörterung. Wir stellen nur fest, daß, wenn der Dichter es einschlägt, er nicht nur an die Vermeidung logischer Widersprüche, sondern auch an das Gesetz der Einheit des Gedankens gebunden ist.

Wir haben bisher im Anschluß an herkömmliche Begriffe und Bezeichnungen von Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung gesprochen und dann die Einheit der Stimmung und des Gedankens im unanschaulichen Sinn hinzugefügt. Jetzt müssen wir noch berichtigend feststellen, daß diese Einheiten unter sich in ganz bestimmter Weise zusammenhängen und nicht schlechthin koordiniert sind. Gehen wir von der Einheit der Handlung aus, so leuchtet ein, daß diese an sich schon einen einheitlichen Zusammenhang des Orts und der Zeit fordert. Wir dürfen jetzt sagen, daß lokale und temporale Einheit und Stetigkeit nur insoweit unerläßlich sind, als sie unentbehrlich sind für die einheitliche Auffassung der Handlung. Wenn wir die Einheit der Handlung als kausale Einheit bezeichnen, so bringen wir diesen natürlichen Zusammenhang mit der Einheit des Orts und der Zeit schon im Terminus zum Ausdruck, insofern Ursachen nur im räumlich-zeitlichen Zusammenhang zur Wirkung gelangen. Die Einheit eines allgemeinen unanschaulichen Gedankens kann dann zur Einheit der Handlung noch als ein abstrakter Faktor — als logische Einheit — hinzutreten.[1] Sie ist — immer im Bereich der größeren Dichtungen, Epos, Roman, Drama, von denen wir jetzt sprechen — unmittelbar von der Einheit der Handlung abhängig, eine logische Abstraktion, die sich oft aus der Haupthandluug ergibt. Demgegenüber ist die Einheit der Stimmung innerhalb weiter Grenzen von der Einheit der Handlung unabhängig. Alle Nebenhandlungen können gemäß unserer Definition in engstem kausalem Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen, und doch kann eine einheitliche Stimmung ganz und gar fehlen. Mit der letzteren fügt der Dichter etwas Neues hinzu. Nicht einmal Gleichartigkeit aller Einzelhandlungen ist für die Stimmungseinheit immer erforderlich. Zuweilen kommt letztere auch bei der größten Ungleichartigkeit der Handlungen durch die Darstellungsweise des Dichters, mitunter auch durch eine bestimmte, durchgängig festgehaltene rhythmische Form zustande. Ich erinnere Sie beispielsweise an Prometheus und Epimetheus von Spitteler.

---

1) Paulhan, Rev. philos. 1885, Bd. 19, S. 652 bezeichnet als Zweck der Kunst „systématisation“.

Auch die Einheit der Person, die wir in der letzten Vorlesung gleichfalls als einen ideativen Komplexionsfaktor kennen gelernt haben (II, S. 30), ordnet sich nunmehr ohne Schwierigkeit unserem Gesamtergebnis ein. Da im wesentlichen nur die Einheit der Hauptperson, des Trägers der Haupthandlung in Betracht kommt, so werden wir jetzt kurz sagen können, daß in den epischen Dichtungen die einheitliche kausale Beziehung auf eine Haupthandlung oft zugleich eine einheitliche Beziehung auf eine Hauptperson ist, durch welche die Haupthandlung gewissermaßen vertreten wird. Es kommt eben nur darauf an, daß alle diese kausalen Beziehungen zur Hauptperson eben nicht nur für die Person bestehen, sondern auch für die von ihr repräsentierte Haupthandlung, und daß sie daher unter sich wieder kausal verknüpft sind.

Endlich können wir jetzt auch die Einheit des Interesses, die, wie Sie gehört haben, schon in theoretischen Erörterungen Merciers (II, S. 63) in den Vordergrund tritt, an die richtige Stelle setzen. Zur Einheit der Stimmung hat sie keine nähere Beziehung. Die Einheit der Stimmung bezieht sich auf die Gefühlsbetonung der einzelnen Teile des Dichtwerks, die Einheit des Interesses auf die gefühlsbetonte Aufmerksamkeit, die wir den einzelnen Teilen schenken. Nun ist klar, daß alle Einheitsmomente, die wir kennen gelernt haben, proportional ihrer Bedeutung zur Vereinheitlichung der Aufmerksamkeit und damit zur Einheit des Interesses beitragen werden. Die fortlaufende Auswahl der Vorstellungen in Anknüpfung an eine gegebene Empfindung[1] erfolgt im Verlauf einer epischen Dichtung unter dem Einfluß der besprochenen Einheitsfaktoren in der Richtung, daß ein ganz bestimmter großer einheitlicher Vorstellungs„komplex“ fortgesetzt einerseits angeregt wird, andererseits latent auswahlbestimmend wirkt. Die Einheit des Interesses ist also eine Wirkung der von uns besprochenen Einheitsfaktoren, nicht aber selbst ein Einheitsfaktor.

Die theoretische Frage, wodurch die Komplexibilität in allen den von uns besprochenen Fällen ästhetisches Lustgefühl hervorruft, können wir erst am Schluß unserer Vorlesungen auf dem Boden einer allgemeinen ästhetischen Theorie beantworten.

1) Darüber, daß hierin in der Tat das Wesen jeder sensoriellen und — mutatis mutandis — auch jeder intellektuellen Aufmerksamkeit besteht, bitte ich Sie meinen Leitf. der physiol. Psychologie, 12. Aufl. Jena 1924, S. 467 ff. zu vergleichen.



11. Vorlesung.

Ästhetik der Vorstellungen. 3. Die Einfühlbarkeit.

Nachdem wir im typischen. Charakter und in der Komplexibilität des ästhetischen Gegenstandes in den drei letzten Vorlesungen zwei wichtige ideative ästhetische Momente kennen gelernt haben, wenden wir uns heute zu einem dritten — der Einfühlbarkeit —, das erst sehr viel später die Aufmerksamkeit der Ästhetiker erregt hat. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Ich und Nicht-Ich bei dem höchsten Kunstgenuß wie auch bei dem ästhetischen Kunstschaffen wurde allerdings schon von älteren Ästhetikern gelehrt. Unter den Romantikern hat besonders Novalis dies Moment hervorgehoben.[1] Eine solche Verschmelzung ist aber noch vieldeutig. Sie kann einfach eine Aufhebung des individuellen Ich, eine „Entichung“ bedeuten, und so dachte sie sich z. B. auch Novalis. Wenn wir jetzt von Einfühlung sprechen, meinen wir jedoch etwas anderes: die Grenzaufhebung soll darin bestehen, daß entweder das Ich des Kunstgenießenden oder überhaupt ein Ich, eine Seele bzw. Seelisches in das ästhetische Objekt „hineingefühlt“ wird. Wir wollen im ersteren Fall von „Ich-Einfühlung“ im prägnanten Sinn oder egotistischer Einfühlung[2], im letzteren von be-

---

1) Namentlich in den Lehrlingen zu Sais wird dieser Standpunkt entwickelt. Hier wird auch die Beseelung des Leblosen schon mit klaren Worten als ein wesentliches Moment der dichterischen Phantasie angeführt: „wird nicht der Fels ein eigentümliches Du, eben wenn ich ihn anrede?“ (ed. Bölsche, Bd. 1, S. 157). Auch der Terminus „Hineinfühlen“ findet sich bereits (l. c. S. 162). Übrigens hatte schon Herder gesagt: „Der empfindende Mensch fühlt sich in alles“ (Vom Erkennen und Empfinden, Werke ed. Suphan, Bd. 9, S. 8; vgl. auch Kalligone, ebenda Bd. 22, S. 173 und Einige Wahrnehmungen usf. Bd. 8, S. 58ff.). Von einem ganz anderen Standpunkt erhebt Hegel (Werke, Bd. 10, Abt. 1, S. 197ff.) die Forderung durchgängiger Beseelung. Der Terminus „Einfühlung“ scheint sich zuerst bei Robert Vischer zu finden (Über das optische Formgefühl, Leipzig 1873, S. 24); V. spricht außerdem von Nachfühlung, Anfühlung, Zufühlung, Einempfindung usf.

2) In der dem Aristoteles zugeschriebenen Rhetorik heißt es bereits III,11 (1411b 31): *ὡς κέχρηται Ὅμηρος πολλαχοῦ τῷ τὰ ἄψυχα ἔμψυχα λέγειν διὰ τῆς μεταφορᾶς.*

seelender Einfühlung oder Animisierung, gleichfalls im prägnanten Sinn sprechen. In der Ästhetik ist die letztere zuerst richtig erkannt worden. Sie begegnet uns — allerdings noch ohne den Terminus — schon deutlich ausgesprochen bei Jean Paul. So heißt es z. B. im Quintus Fixlein: „Kurz, durch Physiognomik und Pathognomik beseelen wir erstlich alle Leiber — später alle unorganisierte Körper. Dem Baum, dem Kirchturme, dem Milchtopfe teilen wir eine ferne Menschenbildung zu und mit dieser den Geist. Die Schönheit des Gesichts putzt sich nicht mit der Schönheit der Linien an, sondern umgekehrt ist alle Linien- und Farbenschönheit nur ein übertragener Wiederschein der menschlichen.“[1] In der Vorschule der Ästhetik sagt derselbe Dichter: „Der Mensch wohnt hier auf einer Geisterinsel, nichts ist leblos und unbedeutend . . .; denn alles zeigt über die Geisterinsel hinüber in ein fremdes Meer hinaus“. Ähnliches meint auch A. W. v. Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen über Ästhetik[2], wenn er jedes ästhetische Objekt ein „Symbol“ nennt.

Schon lange vorher hatten die Dichter in ihren Werken allenthalben die Beseelung der unorganischen Natur als ein wirksames ästhetisches Moment verwendet. Schon die primitive Mythenbildung ist allenthalben von solchen Beseelungen durchsetzt; sie unterscheidet sich aber von der animisierenden Einfühlung ganz wesentlich dadurch, daß den anorganischen Gebilden, wie Wolken, Blitz, Feuer usf., wirklich auch menschenähnliche Personen und zwar in der Regel zugleich übermenschliche Personen, Götter, zugeordnet wurden. Der Feuergott Agni war nicht lediglich das Feuer, sondern hatte zugleich seine besondere Gestalt; das Feuer war nur eine seiner Äußerungen. Für die Einfühlung im modernen Sinn ist es hingegen charakteristisch, daß eine menschenähnliche oder übermenschliche Gestalt zu dem anorganischen Gebilde sehr oft gar nicht hinzugedacht wird, sondern nur eine unsichtbare Seele ohne Gestaltsveränderung in das Gebilde „eingefühlt“ wird. Es ist sehr bemerkenswert, daß diese Einfühlung bei den antiken Dichtern sehr zurücktritt. Auch in der Dichtung des Mittelalters und der Renaissance ist sie keineswegs oft vertreten. Die zahlreichen allegorischen Dichtungen und allegorischen Wendungen in der Literatur des 15.—18. Jahrhunderts haben gleichfalls mit unserer

1) Quintus Fixlein, Anhang (Einige jus de tablette für Mannspersonen), Ausgew. Werke 1865, Bd. 12, S. 208 (auch Sämtliche Werke Bd. 45, S. 94).

2) Werke ed. Bocking Bd. 12, S. 346. Vgl. auch Schiller, Über Matthissons Gedichte („unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen“).



beseelenden Einfühlung nur wenig zu tun: es wird nicht in die unorganische Natur Seele eingefühlt, sondern größtenteils nur abstrakten Begriffen, wie Wahrheit, Gerechtigkeit usf., eine persönliche Verkörperung zugeordnet. Erst einerseits bei Shakespeare und andrerseits in unserer klassischen Literatur und vor allem in der deutschen und französischen Romantik kommt die beseelende und die egotistische Einfühlung in unserem Sinn zur vollen Geltung.

So wird es uns auch verständlich, daß erst im letzten Jahrhundert die ästhetische Theorie sich eingehend mit der Animisierung beschäftigt. Friedrich Th. Vischer[1] spricht vom „Unterlegen einer Seelenstimmung". Noch deutlicher erklärt Lotze[2]: „keine Gestalt ist so spröde, in welche hinein nicht unsere Phantasie sich mitlebend zu versetzen wüßte". Ich führe Ihnen diese Äußerung namentlich auch deshalb an, weil in ihr offenbar auch die Ich-Einfühlung im prägnanten Sinn, also die egotistische Einfühlung unsrer Terminologie Lotze vorschwebt. Die Fähigkeit, sagt Lotze am gleichen Orte, unter Formen das Glück und Unglück des Daseins zu bemerken, welches sie verbergen, macht für uns die Welt erst lebendig. „Wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unseres Geistes auf das Kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muscheltieres mitzuträumen und den einförmigen Genuß seiner Öffnungen und Schließungen; wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmutigen Schwebens und Beugens beseelt; mit einer ahnungsvollen Kraft der Deutung vielmehr, die alle bestimmte Erinnerung an unsere eigene Gestaltung entbehren kann, vermögen wir selbst die fremdesten Formen einer Kurve, eines regelmäßigen Vielecks, irgend einer symmetrischen Verteilung von Punkten als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit

---

1) Kritische Gänge, N. F. Bd. 2, Heft 6, Stuttgart 1873, S. 4: „es ist das dunkle, aber innige, unwillkürliche und doch nicht religiös gebundene, sondern ästhetisch freie Leihen, wodurch wir, einer inneren Notwendigkeit der Natur unserer Seele folgend, abstrakten Erscheinungsformen eine Seelenstimmung unterlegen, so daß unser eigenes inneres Leben uns aus ihnen entgegenzukommen scheint."

2) Mikrokosmus, Bd. 2, 1858, S. 190ff. und Geschichte der Ästhetik in Deutschland, 1868, Nachdruck 1913, S. 74ff. (namentlich S. 80). Lotze selbst nennt Herder als seinen Vorgänger. Sehr deutlich betont auch Thomas Brown, Lectures on the Philosophy of the mind, Edinburgh 1820, 19. Aufl. 1851, Bd. 3, S. 152, den Vorgang der Einfühlung. Von der erhabenen Wirkung des Orkans sagt er z. B.: „We animate it (sc. the hurricane) with our own feelings. It is not a cause of terror only, it is terror itself."



namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen uns als ein nachfühlbares charakteristisches Glück erscheint. Und so wirken denn alle räumlichen Gebilde ästhetisch auf uns, sofern sie Symbole eines von uns erlebbaren eigentümlichen Wohls oder Wehes sind.“ Zugleich erkennen Sie, daß Lotze zu einseitig die in die leblosen Objekte hineinverlegten Gefühlsvorgänge berücksichtigt.

Statt die weitere historische Entwicklung der Einfühlungslehre zu verfolgen, wenden wir uns nun sofort zu den Tatsachen und ihrer Deutung. Dabei sehen wir von der egotistischen Einfühlung, die wir offenbar vorläufig als eine Spezialform der animisierenden auffassen können, zunächst ganz ab. Am leichtesten sind die Verhältnisse in den bildenden Künsten zu überblicken. Betrachten wir beispielsweise einen dorischen Tempel, z. B. den Zeustempel zu Agrigent oder den Poseidontempel zu Paestum! Wir können einen großen ästhetischen Genuß auch ohne jede Einfühlung haben; es gibt in der Tat viele Personen, die über keinerlei Einfühlung berichten und doch die ausgeprägtesten ästhetischen Lustgefühle in der Betrachtung beider Tempel erleben. Bei vielen anderen kommen Einfühlungsvorgänge zur Geltung. Die Säulen tragen den Architrav nicht nur im mechanischen Sinn, sondern als beseelte Wesen, z. B. als steinerne, der menschlichen Form entkleidete Giganten. In analoger Weise werden in jonische Tempelsäulen hin und wieder tragende Jünglinge oder Jungfrauen eingefühlt. Im ganzen sind übrigens nach meiner Erfahrung solche Einfühlungen bei antiken Tempeln meistens sehr undeutlich und durchaus nicht wesentlich, und ich schätze auch ihren Anteil an der Hervorbringung des ästhetischen Genusses bei den meisten Personen nicht hoch ein. Will der Künstler die animisierende Einfühlung sicher zur Geltung bringen, muß er den Säulen menschliche Gestalt geben, also sie durch Karyatiden ersetzen. Durch die menschliche Form wird uns dann die Einfühlung geradezu aufgezwungen. Ich erinnere Sie an die Atlanten des Zeustempels in Agrigent, die Karyatiden (*κόραι*) des Erechtheions und ihre archaistischen, freilich nur in Bruchstücken erhaltenen Vorläuferinnen aus Delphi.[1] Die Arbeit der Einfühlung ist hier auf ein Minimum beschränkt: es genügt, daß wir gewissermaßen von dem steinernen Material absehen.

---

1) Bei den sogen. Karyatiden von der Via Appia (vgl. Bulle, Mitteilungen des arch. Inst., römische Abteilung 1894, Bd. 9, S. 134, spez. 154) geht der spezifische ästhetische Eindruck größtenteils verloren, da das „Tragen“ weder im Gesicht noch in der Haltung bemerklich wird und damit das Hauptmotiv für die Einfühlung wegfällt.



Etwas anders verhält sich die animisierende Einfühlung bei manchen Kirchenbauten. Die einleuchtendsten Beispiele liefert die Gothik. Wir können einen gothischen Kirchenturm zunächst rein statisch genießen, d. h. uns Form und Proportionen als in Ruhe verharrend auf uns wirken lassen. Dazu kommt nun aber sehr oft ein Hineinfühlen von Bewegung, eine dynamische oder aktivierende Einfühlung, die geradezu als eine Vorstufe der animisierenden betrachtet werden kann, aber auch ganz unabhängig von dieser vorkommt: wir denken uns diese Massen irgendwie bewegt, die Türme und Türmchen zum Himmel aufsteigend, die Strebepfeiler aufwärts strebend. Obwohl diese Vorstellungen fast stets sehr undeutlich sind, tragen sie im Sinn des indirekten Faktors zum ästhetischen Genuß oft erheblich bei. Als letzter Schritt gesellt sich hierzu dann zuweilen die animisierende Einfühlung: wir fühlen eine Seele in die bewegten Massen hinein. Das Wort „streben", das wir eben für die dynamische Stufe brauchten, deutet diesen seelischen Charakter vorgreifend bereits an. Auch hier handelt es sich durchweg erst recht um sehr unklare Assoziationen, aber wir werden später sehen, daß gerade diese Unklarheit der assoziierten Vorstellungen charakteristisch und bedeutungsvoll ist.

Ganz analoge Beobachtungen kann man bei der Betrachtung von Ornamenten machen. Auch hier verharren die Linien sehr oft nicht in der Ruhe, wie sie tatsächlich vorhanden ist, sondern sie werden aktiviert: sie steigen und fallen, sie fliehen und verfolgen sich, sie krümmen und schlängeln sich, hier weichen sie aus, dort verbinden sie sich, sie scheinen miteinander zu spielen, und wiederum stellen sich, wie zum Teil schon diese sprachlichen Ausdrücke lehren, gern auch animisierende Vorstellungen ein. Die Aktualisierung findet ihre Erklärung und ihren Abschluß in der Animisierung.

Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß alle diese Sätze auch für die malerische Darstellung gelten. Auch die gemalte Säule, der gemalte Kirchturm, das gemalte Ornament usf. wird sehr oft denselben Einfühlungsprozessen unterworfen. Allerdings habe ich den Eindruck, daß die animisierende Einfühlung in leblose Objekte bzw. Objekte, die Lebloses darstellen, im ganzen bei vielen Personen durch stereometrische Kunstgebilde stärker angeregt wird als durch flächenhafte.

Ebenso ist selbstverständlich, daß außer den Kunstgebilden auch ästhetische Naturgebilde zu solchen Einfühlungen Anlaß geben. Die Berge steigen aus der Ebene hervor, die Gletscher senken sich zu ihr herab. Wir sprechen von der „schweigenden

Majestät" der Schneegipfel. Felsen und Tannen recken sich zum Himmel empor. Ein schattender Baum erscheint uns als eine Mutter, die ihre Kinder schirmt.[1] Ich bitte sie wiederum zu beachten, wie unbestimmt diese Vorstellungen unbeschadet ihrer ästhetischen Wirksamkeit sind. Es fällt uns meistens gar nicht ein, den animisierten Gebilden etwa menschliche Formen im Sinn einer Allegorie oder einer Personifikation anzudenken — sit venia verbo —, auch bevölkern wir die Landschaft in der Regel nicht mit Dryaden, Najaden im Sinn z. B. der antiken Vorstellungsweise, sondern wir beschränken uns darauf, etwas ganz unbestimmtes Seelisches hineinzudenken.

In der Musik ist die einfach beseelende Einfühlung, die wir vorerst ausschließlich ins Auge fassen, wohl nicht ganz so häufig, doch erinnere ich Sie daran, daß wir die einzelnen Stimmen eines Satzes und die Instrumente eines Orchesters nicht selten animisieren. Wir sprechen davon, daß die Bässe grollen, die Oboen klagen usf. Es ist auch, wie sich bald zeigen wird, kein Zufall, daß wir vorzugsweise seelische Gefühlsvorgänge in die Musik introjizieren.

Im weitesten Ausmaß begegnen uns beseelende Einfühlungen im Bereich der Dichtkunst. Die Sprache gestattet dem Dichter, uns das, was er selbst in die leblose Natur eingefühlt hat, unmittelbar mitzuteilen. Er erspart uns gleichsam, nach der ästhetisch wirksamsten Einfühlung erst selbst zu suchen. Bei dem Bildwerk besteht in der Regel nur die Möglichkeit oder Geeignetheit zur Einfühlung, das Dichtwerk gibt uns die einzufühlenden Vorstellungen selbst an. Ich erinnere Sie beispielsweise an die oft zitierten Goetheschen Verse:

„Die Eiche starret mächtig
Und eigensinnig zackt sich Ast an Ast;
Der Ahorn mild, von süßem Safte trächtig,
Steigt rein empor und spielt mit seiner Last."

Zum Vergleich müssen Sie etwa Baumgemälde von Th. Rousseau oder Corot heranziehen. Insbesondere der zentrale Eichbaum auf dem Bild „La mare" des ersteren ist hierzu geeignet, ebenso Rembrandts Radierung „Die Landschaft mit den drei Bäumen."[2] Gewiß können wir auch diese Bäume beseelen, aber im allgemeinen steht die empfindungsmäßige Bestimmtheit der Formen als Bäume der beseelenden Einfühlung bei vielen Personen einigermaßen im Wege.

1) Vgl. Aus Schinkels Nachlaß, ed. Wolzogen, Berlin 1862ff., Bd. 3, S. 351; G. Klatt, Ztschr. f. Ästh. 1922, Bd. 16, S. 18.

2) Als weitere Beispiele nenne ich Ihnen: Corot, Der Windstoß, J. Fr. Millet, Frühling und Eiche und Schilfrohr (Abbildung Kunst für Alle Bd. 31, S. 483).

Die Unbestimmtheit der Vorstellungen, welche die Worte des Dichters wecken, läßt der Einfühlung noch freieren Spielraum.

Im Minimum ist die beseelende Einfühlung, wenn wir von einer heiteren Landschaft, einer traurigen Einöde und Ähnlichem sprechen.[1] Oft ist hier überhaupt keine Beseelung vorhanden, sondern wir übertragen nur rein sprachlich die Gefühlswirkung, welche die Landschaft oder die Einöde auf uns hat, auf die Landschaft bzw. die Einöde selbst, ohne daß wir irgendwie beiden Heiterkeit oder Traurigkeit zuschreiben. Sehr oft brauchen wir sogar solche Worte lediglich gewohnheitsmäßig, weil wir sie unzählige Male in solchen Verbindungen gehört oder gelesen haben. Immerhin kommen auch manche Fälle vor, wo wenigstens andeutungsweise eine Beseelung mitwirkt. Von „drohendem Gewitter“ sprechen wir fast stets ganz ohne Beseelung, bei „dem grollenden Donner“, der „unbarmherzigen Kälte“ klingt bei vielen Personen schon leise eine beseelende Einfühlung mit. Der Sprachgebrauch hat diese Ausdrücke noch nicht vollständig ästhetisch entwertet.

Auch der Dichter deutet die Einfühlung in der Regel nur an. Er läßt über der Beseelung eine „magische Dunkelheit“, wie Novalis es ausdrückt,[2] schweben. So spricht Goethe von einer Finsternis, die aus dem Gesträuch mit 100 schwarzen Augen sieht. Dabei fällt es uns garnicht ein, uns ein hundertäugiges Wesen irgendwie bestimmt vorzustellen; nur leise und unbestimmt werden animisierende Vorstellungen angeregt.

Eine Erweiterung des Gebiets der beseelenden Einfühlung zeigt die Dichtkunst insofern, als auch mehr oder weniger abstrakte Begriffe bzw. Vorstellungen beseelt werden können. Die Dichter und nicht nur diese sprechen von dem Lächeln der Hoffnung, der Grausamkeit des Schicksals, der Frau Sorge usf. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß diese — wie wir sagen können — allegorisierende Einfühlung in einem sehr wichtigen Punkt von der gewöhnlichen beseelenden Einfühlung total verschieden ist: die Anknüpfung an ein anschaulich als Empfindung oder Vorstellung gegebenes Substrat im ästhetischen Objekt — Säule, Gebüsch usf. — fehlt, die Einfühlung schwebt daher gewissermaßen in der Luft. Der Dichter hilft diesem Mangel oft dadurch ab, daß er das Abstraktum, das wir beseelen sollen, irgendwie anschaulich schildert.

---

1) M. Geiger, Ztschr. f. Ästh. 1911, Bd. 6, S. 3ff. spricht vom „Charakter“ der Heiterkeit.

2) Sie wird übrigens schon von Jean Paul erwähnt (Kleine Nachschule zur ästh. Vorschule, Werke, Bd. 45, S. 91).

Wir werden noch heute auf die Beziehung der Einfühlung zur Allegorie etwas näher einzugehen haben. Vorläufig mache ich Sie nur darauf aufmerksam, daß die gewöhnliche Sprache gerade von dieser Art der Einfühlung den weitesten Gebrauch gemacht hat. Viele dieser allegorisierenden Ausdrücke sind infolgedessen fast trivial geworden.

Beiläufig mache ich Sie darauf aufmerksam, daß die Hineindenkung menschlicher Seelen in Tiere einen Spezialfall dieser animisierenden Einfühlung darstellt. Letztere hat in diesem Fall gewissermaßen einen kürzeren Weg zurückzulegen, insofern es sich nur um eine graduelle Steigerung der so wie so den Tieren zukommenden seelischen Vorgänge handelt. Die meisten Tiermythen, Tiermärchen, Tierfabeln und Tierepen gehören hierher. Nicht alle, aber viele haben auch eine große ästhetische Wirkung und verdanken sie zum Teil dieser Vermenschlichung. Vom Standpunkt der Ästhetik wird man übrigens zwei Gattungen dieser Tierdichtungen unterscheiden müssen. Die erste ist dadurch gekennzeichnet, daß Menschen mit ihren Schicksalen aus irgendwelchem Grund vom Dichter Tiergestalt zugeschrieben wird. Hierher gehört z. B. die Ecbasis captivi, das lateinische Gedicht eines deutsch-lothringischen Mönches aus der Mitte des 10. Jahrhunderts, das wahrscheinlich das Vorbild für die zahlreichen Dichtungen von Reineke und Isegrim — Romanz de Renart, Renart le Nouvel, Isengrînes nôt von Heinrich dem Glichesaere usf. — abgegeben hat. Hier wird die Flucht eines Mönchs aus der Klostergefangenschaft unter dem Bild der Flucht eines Kalbes aus einem Stall dargestellt. Mit der jetzt in Rede stehenden vermenschlichenden Einfühlung darf diese tierische Vermummung nicht verwechselt werden. Bei der zweiten Gattung handelt es sich dagegen wirklich um eine Einfühlung menschlicher Seelenvorgänge in Tiere. Die äsopischen Fabeln und die späteren Reinekedichtungen liefern die besten Beispiele.[1] Wie groß die ästhetischen Wirkungen sein können, zeigt Ihnen in der neueren Literatur Hoffmanns Kater Murr und das erste und zweite Jungle Book von Rudyard Kipling; einzelne Tiergeschichten von Hermann Löns und der reizende Tier-„Roman“ Meister Lampe von Svend Fleuron (1923) und Herbert Eulenbergs Katinka die Fliege sind gleichfalls zu nennen. Gar mancher von Ihnen wird sich auch an den episodischen Baum- und Tiergesprächen in F. W. Webers

1) Übrigens ist in der Ecbasis captivi auch diese zweite Gattung vertreten, insofern in Gestalt eines Berichtes des Wolfs (Vers 392 ff.) die Erzählung von der Heilung des Löwen durch das Wolfsfell frei nach Äsop erzählt wird.



Dreizehnlinden[1] erfreut haben, und Scheffels Kater Hidigeigei wird Ihnen allen schon längst eingefallen sein.[2]

Was ist nun das Wesen dieser animisierenden Einfühlung in allen ihrer Varianten, und worin besteht ihre ästhetische Bedeutung?

Novalis scheint hier und da wirklich an eine metaphysische Verschmelzung des Ich und des Nicht-Ich zu denken.[3] Eine solche kommt, wie wir alsbald sehen werden, nicht einmal bei der egotistischen Einfühlung in Frage. Vollends liegt bei der animisierenden keinerlei Anlaß zu irgendwelcher transzendenten Hypothese vor. Wir kommen mit den immanenten, uns wohlbekannten psychischen Vorgängen vollständig aus. Wir lehnen daher auch ebenso entschieden die Annahme einer ganz neuen spezifischen Einfühlungsfunktion ab, wie sie z. B. Th. Lipps[4] unter dem Namen einer „ästhetischen Apperzeption" einführt, und versuchen die beseelende Einfühlung auf die Vorgänge der Ideenassoziation und ihre Gesetze zurückzuführen. Ein solcher Versuch ist nur dann von vornherein aussichtslos, wenn man in der naiven Weise der älteren Assoziationspsychologie unter Ideenassoziation nur die disparate Form derselben versteht, welche die Vorstellungen ohne jede Beziehung aneinanderreiht. Diese disparate Assoziation, die auch im übrigen im wirklichen psychischen Leben äußerst selten ist, kommt selbstverständlich nicht in Frage. Ebenso müssen wir das lächerliche Vorurteil ganz beiseite lassen, wonach die Vorstellungen einzelne fest abgegrenzte, unveränderliche Dinge wären,

1) Gesang XI, 3 u. XXIV, 2.

2) Gewissermaßen das konträre Gegenteil zu der Tierbeseelung finden wir in der Gottbeseelung von Götterstatuen, epischen und dramatischen Göttergestalten usf.

3) L. c. Bd. 1, S. 153, Bd. 3 (Fragmente), S. 116, 124, 165, 173, 204.

4) Grundlegung der Ästhetik (= Ästhetik, Teil 1), Hamburg-Leipzig 1903, S. 96 ff.; Arch. f. d. ges. Psychol. 1905, Bd. 4, S. 465; Leitf. d. Psychologie, 3. Aufl. Leipzig 1909, S. 222 (237); Raumästhetik und geometr. opt. Täuschungen, Hamburg-Leipzig 1897, namentl. S. 41; Psychol. Unters. 1913, Bd. 2, S. 111—491; Ztschr. f. Psychol. 1900, Bd. 22, S. 415; Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst (= Ästhetik, Teil 2), Hamburg-Leipzig 1906, namentl. Abschn. 1; Von der Form der ästhet. Apperzeption, Halle 1901. Die Ansicht von Lipps hat sich im Lauf der Jahre in manchen wesentlichen Punkten geändert. Auch ist zu beachten, daß er einerseits die animisierende Einfühlung nicht immer scharf von anderen Formen der Einfühlung trennt und andrerseits dazu neigt, den Begriff der Einfühlung äußerst weit zu fassen. Vgl. auch das Referat von M. Geiger über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung auf dem 4. Kongr. f. exp. Psychol. 1910 (Bericht S. 29—65).

die wie Dominosteine oder Atome hin- und hergeschoben würden[1]. Machen wir uns von allen solchen die Assoziationspsychologie karikierenden Irrtümern frei, so läßt sich die animisierende Einfühlung auf folgendem Weg ohne Schwierigkeit assoziativ erklären.

Ich wähle als erstes einfachstes Beispiel eine dorische Säule, in die wir das Tragen des Architravs im übermechanischen, beseelenden Sinn hineinfühlen. In diesem Fall erinnert uns die Säule vermöge einer auf Gemeinsamkeit von Teilvorstellungen beruhenden Kontiguitätsassoziation[2] an einen Menschen, der eine Last trägt, und ebenso, wie wir einem solchen Menschen Empfindungen und Gefühle zuschreiben, die das Tragen begleiten, so legen wir sie nun auch der Säule bei. Prinzipiell handelt es sich um denselben assoziativen Vorgang, wie er sich vollzieht, wenn wir der gesehenen Säule als Eigenschaft Schwere oder Härte zuschreiben. Das optische Bild der Belastung der Säule weckt durch einfache Kontiguitätsassoziation Erinnerungen an frühere ähnliche Belastungen bei mir selbst und anderen. Da ich bei solchen früheren Gelegenheiten selbst Empfindungen und Gefühle des Tragens gehabt und auch oft von anderen Mitteilungen über solche Empfindungen und Gefühle erhalten habe, so schreibe ich der Säule im Sinn eines Analogieschlusses, der selbstverständlich nicht ausdrücklich formuliert wird, sondern latent verläuft[3], analoge Empfindungen und Gefühle zu. Daß es sich bei der Schwere und Härte um körperliche Eigenschaften, bei den Empfindungen und Gefühlen des Tragens um psychische Zustände handelt, bedingt für diese rein-psychologische Analyse keinen wesentlichen Unterschied. Die Assoziationsgesetze gelten für diese wie für jene. Der Kunstgenießende stellt sich dabei ohne irgendwelche erkenntnistheoretische Skrupel auf den Standpunkt des naiven Realismus. Wie er in seine Mitmenschen seelische Vorgänge und Seele introjiziert, ebenso und in analogem Sinn verfährt er mit den Säulen. Ein Unterschied besteht nur insofern, als wir uns bei der ästhetischen Seelenintrojektion stets bewußt bleiben, daß die Introjektion einer wirklichen Grundlage entbehrt und nur ein Erzeugnis unserer Phantasie ist. Wir bleiben uns des Als=ob, des Widerspruchs zwischen der leblosen Form und unserer Introjektion im stillen immer noch bewußt. Eine T r a n s f o r m a t i o n im Sinn unserer Introjektion tritt nur in

1) Leitf. d. phys. Psychol. 12. Aufl. 1924, S. 298 u. 445.
2) Ebenda, S. 405.
3) Ebenda, S. 458.

seltenen Fällen, von denen wir noch zu sprechen haben werden, ein. Ihr steht schon die Unbestimmtheit der Beseelung im Wege.

Ganz ähnlich verhält es sich auch mit der beseelenden Einfühlung in einen gotischen Kirchturm. Auch hier klingen die beseelenden Assoziationen auf Grund unbestimmter Kontiguitätsbeziehungen leise an. Oft kommen sie uns gar nicht isoliert als solche zum Bewußtsein. Sie bilden, wie man es im Anschluß an James ausdrücken kann, einen Halo, gleichsam einen Mondhof um das wirkliche Gebilde. Und ganz ebenso sind die Einfühlungen in der Dichtkunst aufzufassen. Die Finsternis, die mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuch sieht, ist beispielsweise assoziativ folgendermaßen zu erklären. Der Dichter schaut in seiner Phantasie ein Gebüsch, in dessen dichte Zweige kein Licht eindringt. Die einzelnen dunklen Lücken zwischen den Zweigen erinnern ihn an schwarze Augen, d. h. Pupillen, die aus dem Gebüsch herausblicken, und nun erfolgt die Introjektion ganz wie bei den dorischen Säulen, die wir zuerst besprochen haben. Sie dürfen nur nicht etwa glauben, daß sich dieser Vorgang in dieser klarbewußten Weise bei dem Dichter während des Schaffens vollzogen hat und bei dem Hörer während des Genießens vollziehen soll. Damit würden Sie in jenen Fehler der Verdinglichung der Vorstellungen verfallen, vor dem ich Sie vorhin so dringend gewarnt habe. Es handelt sich vielmehr um einen einheitlichen Gesamtvorgang sowohl bei dem Schaffenden wie bei dem Genießenden, den wir uns nur durch eine nachträgliche Analyse in der angegebenen Weise verständlich machen können. Das ästhetische Lustgefühl haftet in allen diesen Fällen an dem Totalvorgang, nicht an den isolierten, durch die Analyse ermittelten Teilvorgängen und Einzelvorstellungen.[1] Auch

1) Die oben vertretene assoziative Auffassung findet sich schon bei H. Siebeck, Das Wesen der ästhetischen Anschauung, Berlin 1875, S. 66. Wenn S. nämlich von ästhetischer Apperzeption spricht, so meint er nicht die Wundtsche Apperzeption, sondern die Herbartsche, die mit dem assoziationspsychologischen Standpunkt sehr wohl verträglich ist. Siebeck versucht nur zu einseitig, das „Merkmal der erscheinenden Persönlichkeit" als das entscheidende Kennzeichen der ästhetischen Anschauung hinzustellen. Klarer ist das Assoziationsprinzip von Fechner auseinandergesetzt worden (Vorschule der Ästhetik, 1. Teil, Leipzig 1876, 2. Aufl. 1897, S. 108ff., vorher schon Ztschr. f. bild. Kunst 1866, Bd. 1, S. 179). Neuere Vertreter sind u. a. Paul Stern, Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik, Hamburg-Leipzig 1898 (Lipps-Wernersche Beitr. z. Ästhet. Nr. 5); A. Prandtl, Die Einfühlung, Leipzig 1910 (z. B. S. 6, 24 u. 86, doch räumt Prandtl neben der „empirischen" Einfühlung der „Stimmungseinfühlung" eine besondere Stelle ein); St. Witasek, Grundzüge der allgem. Ästhetik, Leipzig 1904, S. 131ff.

besteht der gefühlsbetonte assoziierte Vorstellungskomplex nicht etwa apart und getrennt neben der Wahrnehmung des ästhetischen Objekts, sondern beide verschmelzen in der Regel vollständig miteinander.

Dabei ist es keineswegs unbedingt notwendig oder wesentlich, daß durch die beseelende Einfühlung gerade ein einheitliches Ich, eine Persönlichkeit, ein Individuum in das Leblose eingefühlt wird. Außer Siebeck hat namentlich Lipps diesen Standpunkt vertreten.[1]) Es ist allerdings sehr wohl verständlich, daß in der Tat sehr oft eine solche Ich-Vereinheitlichung erfolgt; sind wir doch gewöhnt, allenthalben die seelischen Vorgänge einem einheitlichen Ich als Träger oder Subjekt zuzuordnen. Die Komplexibilität, die, wie Sie gehört haben, gerade dem ästhetischen Objekt in besonderem Maß zukommt, fordert uns geradezu auf, die eingefühlten seelischen Vorgänge in einem Ich oder einer Seele zusammenzufassen. Dem Totalprozeß, wie wir ihn eben kennengelernt haben, entspricht damit ein einheitlicher Totalgegenstand. So bemerkenswert nun aber auch dieser Zusammenhang zwischen Einfühlbarkeit und Komplexibilität ist, so ist er doch keineswegs stets vorhanden. Einheitlichkeit kommt sehr oft ohne beseelende Einfühlung und beseelende Einfühlung gelegentlich ohne ausgeprägte Einheitlichkeit vor.

Gänzlich verkehrt wäre es auch, wenn Sie glauben würden, daß nur bewußte assoziierte Vorstellungen den ästhetischen Einfühlungsprozessen zugrunde liegen. Wir haben eben schon gesehen, daß die assoziierten Vorstellungen uns in der Regel nicht einzeln oder isoliert zum Bewußtsein kommen, sondern zu einem Gesamtkomplex verschmelzen. Wir gehen jetzt noch einen Schritt weiter und behaupten, daß selbst gänzlich latente Vorstellungen und Vorstellungskomplexe, die im Sinn einer Beseelung an ein ästhetisches Objekt unterhalb der Bewußtseinsschwelle angeknüpft worden sind, zu den bewußten ästhetischen Gefühlen sehr viel beitragen können,

---

(Standpunkt der Gegenstandstheorie, nur mit vielen Vorbehalten hierher zu rechnen); H. v. Stein, Vorlesungen über Ästhetik, Stuttgart 1897, S. 12f. u. 19ff. („organische Assoziation"). Vgl. auch Lalo, Le nouveau sentimentalisme esthétique, Rev. philos. 1908, Bd. 66, S. 441 (die ästhetische Einfühlung „est un effet, non une cause"). — Th. A. Meyer, Ztschr. f. Ästh. 1913, Bd. 7, S. 558, spricht von „intuitivem Erkennen".

1) Vgl. z. B. Raumästhetik S. 41. Bei Lipps kommt es infolgedessen zu fortgesetzten Vermischungen von Einfühlung und Komplexion. Außerdem neigt er dazu, „dem mit sich identischen Ich" „den mit sich identischen Willen" zu substituieren.

also gewissermaßen nur durch ihre Gefühlskomponente im Bewußtsein wirksam werden. In dem Goetheschen Gedicht „Ich ging im Walde so für mich hin“ heißt es von dem Blümlein: „wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön“. Die letzten Worte laden unmittelbar zu einer beseelenden Einfühlung ein und haben durch diese eine starke ästhetische Wirkung. Ich habe im Sinn der subexperimentellen Methode mir von vielen Personen berichten lassen, welche psychischen Erlebnisse mit dem Hören oder Lesen dieser Worte verknüpft waren. Man ist erstaunt, wie wenig bewußte Vorstellungen im Sinn der Beseelung angegeben werden. Sehr oft bekommt man zu hören, daß solche sich überhaupt erst nachträglich bei dem Verhör bzw. bei einer kritischen retrospektiven Selbstbeobachtung und Analyse eingestellt haben. Wenn trotzdem in der glaubhaftesten Weise versichert wird, daß gerade auch diese Worte ästhetisch besonders eindrucksvoll gewesen seien, so hat man offenbar folgenden Hergang anzunehmen. Das Wort Äuglein hat zahlreiche latente Vorstellungen angeregt, diese Anregung war aber nicht stark genug, sie inhaltlich — sei es isoliert sei es als integrierende Teilvorstellungen eines Komplexes — deutlich über die Bewußtseinsschwelle zu heben [1], dagegen reichte sie wohl aus, um wenigstens die Gefühlstöne der angeregten Vorstellungen zu einer deutlichen bewußten Wirkung zu bringen, so daß sie durch Irradiationen [2] auf die Vorstellung des Blümleins übertragen wurden. Wir werden schon in der nächsten Vorlesung hören, daß solchen Irradiationen auch außerhalb der Einfühlungserscheinungen eine grundlegende Bedeutung zukommt.

Aus allen diesen Auseinandersetzungen ersehen Sie, wie absolut unbegründet die Einwände sind, die man gegen die assoziative Theorie der Einfühlungsprozesse erhoben hat. Man hat die letztere in der seltsamsten Weise verstümmelt und umgedeutet, um sie bequem widerlegen zu können. So meint z. B. Volkelt [3], vom Standpunkt der Assoziationstheorie müßten wir die assoziierte Vorstellung „irgendwie separat“ neben dem wahrgenommenen Objekt besessen haben. Solchen Unsinn hat die Assoziationstheorie nie behauptet. Sie haben eben gehört, wie wenig letztere an separate Vorstellungen denkt. Sehr häufig schiebt man ihr auch unter, daß sie nur Assoziation bewußter Vorstellungen annehme. Sie haben eben gehört

1) In der Terminologie meiner Psychologie würde ich sagen, daß die Verwandlung der R^1s in R^vs nur unvollständig erfolgt ist (Ltf. l. c. S. 394).

2) Vgl. Ltf. l. c. S. 357 ff.

3) Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik, Jena 1876, S. 77. P. Stern l. c. hat sich bereits gegen diese und andere Einwände gewandt.



und können sich allenthalben in der Literatur überzeugen, daß gerade die Assoziationstheorie im weitesten Ausmaß unbewußte, d. h. latente Vorstellungen zur Erklärung heranzieht. Th. Ziegler[1] hilft sich gar damit, daß er das Assoziations-Prinzip für etwas viel weniger Intimes, Innerliches, Tiefes als das Symbolisieren erklärt. Haben wirklich die Gegner der Assoziationstheorie das Intime, Innerliche, Tiefe in ausschließliche Pacht genommen?[2] Man kann sich noch immer nicht von dem herkömmlichen Wahn befreien, daß die Assoziationstheorie, weil sie die Reihenfolge der Vorstellungen aus den Assoziationsgesetzen ableitet, nun auch nur lediglich diese Reihenfolge kenne und von Beziehungen zwischen den Vorstellungen überhaupt nichts wisse oder sie in ganz unmöglicher Weise aus der Reihenfolge zu erklären versuche. Sie haben vorhin schon gehört, daß dies grobe Irrtümer sind. Gerade die Assoziationstheorie nimmt die kompliziertesten, „intimsten" Beziehungen und Verschmelzungen zwischen den gleichzeitigen und zwischen den sukzessiven, zwischen den bewußten und zwischen den latenten Vorstellungen, zwischen den Vorstellungen und Empfindungen an.

Es hat Sie vielleicht erstaunt, daß wir bisher in unsrer Besprechung die beseelende Einfühlung in die Musik fast übergangen haben. Es ist dies nur deshalb geschehen, weil in der Musik ganz andere Bedingungen für die Einfühlung gegeben sind, insofern der direkte Faktor gegenüber dem indirekten meistens durchaus vorherrscht. Und trotz dieser anscheinend ungünstigeren Lage sind beseelende Einfühlungsvorgänge bei musikalischen Werken nicht selten. Sehr of schließen sie sich an dynamische Einfühlungen an. Aus der Sukzession von Tönen und Klängen, denen tatsächlich ein gemeinsamer beharrender Träger[3] fehlt, bilden wir nicht nur die früher besprochenen Komplexionen — Melodien, Themen, Motive,

1) Das Gefühl, 4. Aufl. Leipzig 1908, S. 134. Ähnlich schon vorher Alfr. Biese, Progr. Nr. 275 des Kgl. Gymnas. zu Kiel, 1890, der neben und vor dem Assoziationsprinzip eine besondere Fähigkeit oder innere Nötigung zur Vermenschlichung (Anthropomorphismus) annimmt und ganz willkürlich der Assoziation nur ein „Nebeneinander" zugesteht, ein „Ineinander" aber der „anthropomorphen Einfühlung" reserviert. (l. c. S. 20).

2) Man sollte auch zuweilen an Schillers Äußerung denken: Imagination in ihrer Freiheit folgt, wie bekannt ist, bloß dem Gesetz der Ideenverbindung ... usf. (Über Matthissons Gedichte). Freilich reimt sich damit schlecht, daß Schiller weiterhin vom „Zufall der Assoziation" spricht und eine „Erweckung von Ideen", die von diesem abhängig ist, für „der Kunst gar nicht würdig" erklärt.

3) Im Sinn der Kontraktionsvorstellungen meiner Psychologie (Ltf. 12. Aufl. S. 318).



musikalische „Gestalten“ —, sondern wir schieben ihr auch einen Träger unter, der die Ton- und Klangfolgen gleichsam als Phasen durchmacht, und schreiben diesem Träger Bewegung zu: Die Melodie eilt, fließt, steht stille, steigt und senkt sich. Der tatsächliche, empfindungsmäßig gegebene Wechsel des Tempos und der Tonhöhe gibt der dynamischen Einfühlung sehr oft Anlaß und Richtung, erklärt sie aber keineswegs vollständig. Und zu ihr tritt nun oft auch eine assoziative Beseelung hinzu. Wenn in Beethovenschen Werken getragene vielstimmige Akkorde sich in gemessenen Rhythmen wiederholen,[1] so denken wir an einen Adler, der mit langsamen Fittichschlägen fast unbeweglich hoch über uns schwebt. Wenn wir die ersten vier Takte des Finale seiner C moll-Symphonie hören, so fühlen wir Kobolde in die Töne hinein, die im geheimnisvollen Dunkel geisterhaft suchend hin und her huschen.[2] Aber mit solchen untermenschlichen Beseelungen ist es nicht getan. Menschliche und übermenschliche treten hinzu. Da die Musik Stimmungen und Affekte ausdrückt, liegt es äußerst nahe, den Ton- und Klangfolgen Menschen einzufühlen, die diese Stimmungen und Affekte haben. Die Töne klagen und jauchzen; ganz in derselben unbestimmten Weise, die wir bei den anderen Künsten kennen gelernt haben, glauben wir Leid und Freude menschlicher Seelen aus ihnen zu vernehmen. Wenn im Finale der Juppitersymphonie Mozarts nach zwei aufsteigenden halben Noten die Töne von g bis h herunterrollen, so glauben wir die übermenschlichen, göttlichen Befehle Juppiters aus den Wolken herabdonnern zu hören. In die abschließenden Töne c, cis, d wird die Unerschütterlichkeit des göttlichen Willens eingefühlt.[3] Man muß nur, um genau zu sein, hinzufügen, daß der ästhetische Tatbestand in diesem letzten Beispiel doch nicht ganz derselbe ist wie bei der dorischen Säule, dem

---

1) Beispiele findet man im 1. Satz der C moll-Symphonie.

2) Wie wir später feststellen werden, ist es durchaus nicht notwendig, daß sich etwa bei jedem Hörer dieselben beseelenden Einfühlungen einstellen. Interessant ist z. B. ein Vergleich mit den einfühlenden Assoziationen, die sich bei dem Hören der ersten Takte des Finales der G moll-Symphonie von Mozart einstellen, da diese mit den Beethovenschen in der Tonhöhe zunächst ganz übereinstimmen, aber im Takt — 4/4 Takt statt 3/4 Takt — und in der Tondauer und in der Bindung der Noten von ihnen abweichen. An Dunkel und Kobolde wird bei Mozarts Takten niemand denken, sondern — wofern überhaupt eine beseelende Einfühlung zu stande kommt — etwa an aufrufende, zum Genuß einladende Stimmen.

3) Man vergleiche hiermit die ganz anderen Einfühlungen, welche sich an die entfernt ähnlichen Takte des Finales der Beethovenschen Eroica anknüpfen.

gotischen Kirchturm, dem hundertäugigen Gebüsch und jenen getragenen Beethovenschen Akkorden; denn bei allen diesen letzteren ist das ästhetische Objekt durchaus primär, die eingefühlten Vorstellungen kommen sekundär, gewissermaßen begleitend, erläuternd und gefühlsverstärkend hinzu, während bei der Juppitersymphonie, wofern wir ihren Titel oder ihr sogenanntes Programm kennen, die Juppitervorstellung psychologisch primär ist und die Symphonie und speziell die in Rede stehenden Takte eine sekundäre Illustration liefern. Irgendwelches größere Gewicht ist indessen auf diesen Unterschied nicht zu legen, da im ästhetischen Erleben natürlich auch im Mozartschen Motiv die Tonfolge primär und die Juppitervorstellung sekundär ist.

Auch auf die Leitmotive der Oper, soweit sie einzelnen Personen zugeordnet sind[1], fällt durch diese Erörterungen ein eigentümliches Licht. Hier ist die Person, z. B. Jung-Siegfried, primär gegeben, und das Leitmotiv soll das Wesen dieser Person kurz musikalisch darstellen. Aber im Verlauf der Oper stellt sich auch der umgekehrte Zusammenhang ein: Das Motiv wird von uns beseelt, wir fühlen die Person in das Motiv hinein. Ein großer Teil der ästhetischen Wirkung des Leitmotivs beruht auf dieser eigenartigen Wechselwirkung.

Bevor wir nunmehr zur egotistischen Einfühlung übergehen, wollen wir noch einige dringend notwendige Abgrenzungen der beseelenden Einfühlung gegen verwandte Vorgänge vornehmen. Namentlich sind Grenzbestimmungen gegenüber dem Vergleich, der Metapher, der Allegorie und der Symbolisierung erforderlich. Wir beginnen mit dem Vergleich. Man hat zuweilen gemeint, die beseelende Einfühlung sei nichts anderes als eine besondere Art des Vergleichs, nämlich ein Vergleich eines körperlichen Gegenstandes oder Verhaltens mit einem seelischen. Diese Ansicht ist durchaus unrichtig: die beseelende Einfühlung ist mehr als ein Vergleich mit Seelischem. Allerdings wird die Säule mit einem tragenden Menschen, das Gebüsch mit einem hundertäugigen sehenden Lebewesen verglichen; aber das Wesentliche des Vorgangs liegt nicht in dem bloßen Vergleich, in der Feststellung einer Ähnlichkeit, sondern es tritt als ästhetisch entscheidendes Moment die Vorstellung hinzu, daß das leb- und seelenlose ästhetische Objekt gleichsam

1) Hans v. Wolzogen, der den Terminus „Leitmotiv" eingeführt hat, hatte diese persönlichen Leitmotive wohl nur in zweiter Linie ins Auge gefaßt. Vgl. auch die interessante Bemerkung Rich. Wagners, Werke ed. Golther, Bd. 10, S. 185.



belebt und beseelt sei. Dies „gleichsam“ oder „als ob“ bedeutet nicht dasselbe wie die Ähnlichkeit in einem einfachen Vergleich. Bei der letzteren wird in keinem Sinn das ästhetische Objekt mit dem Vergleichsobjekt identifiziert, bei dem „Gleichsam“ der Einfühlung wird eine Identifikation zwar nicht wirklich geglaubt, aber doch unter zeitweiser Ausschaltung der Kritik im Sinn einer Fiktion als wirklich angenommen.[1] Ausnahmsweise geht diese fiktive Ausschaltung so weit, daß die Einfühlung sogar auf das Handeln Einfluß gewinnt. Der Heimkehrende — ich erinnere Sie z. B. an Karl Moor — küßt die Erde seines Vaterlands. Hier ist die Beseelung der Heimaterde sogar nur durch eine Handlung angedeutet. Ist nun in diesem und unzähligen anderen Fällen das ästhetische Moment mit der Ähnlichkeit — etwa der Heimaterde mit einer Mutter — erschöpft? Die Antwort kann nur verneinend ausfallen. Wir begnügen uns nicht mit der Feststellung der Ähnlichkeit, sondern fingieren auf Grund der Ähnlichkeit auch eine Identität. Wenn wir später von der ästhetischen Bedeutung des einfachen Vergleichs, d. h. des Vergleichs ohne Einfühlung sprechen, werden wir den eben festgestellten Unterschied allenthalben bestätigt finden.

Auch der Unterschied zwischen beseelender Einfühlung und Metapher d. h. übertragener oder bildlicher Ausdrucksweise ergibt sich jetzt ohne weiteres. Bei der Metapher im engeren Sinn des Worts[2] wird von einem unanschaulichem Tatbestand auf Grund seiner Ähnlichkeit mit einem anschaulichen etwas ausgesagt, das in Wirklichkeit nur für den letzteren zutrifft. Oft spricht man

1) Mit den Meinongschen „Annahmen“, die zweckmäßiger als Prothesen bezeichnet werden, haben die ästhetischen Annahmen, von denen oben die Rede ist, nichts zu tun. Bei den Meinongschen Annahmen stelle ich einen Sachverhalt in Urteilsform ganz neutral vor, ohne ihn anzuerkennen oder zu verwerfen. Die ästhetische Annahme verwerfe ich mit dem Verstande, schalte aber die Verwerfung aus und stelle mich auf den Standpunkt der Annahme. Den Fiktionen Vaihingers stehen die ästhetischen Annahmen in vielen Beziehungen sehr nahe, nur kommt es bei letzteren garnicht auf die erkenntnismäßigen, sondern nur auf die ästhetisch gefühlsmäßigen Konsequenzen an.

1) Ein ganz feststehender Gebrauch des Terminus scheint mir noch nicht vorzuliegen. Aristoteles gibt in seiner Poetik (Ak. Ausg. 1457 b 6) eine noch weitere Definition und schließt daran eine Einteilung der Metaphern, die mir gegenüber seinen eigenen Beispielen zu versagen scheint. Als die vorzüglichste Metapher gilt ihm in der Rhetorik die μεταφορὰ κατ᾽ ἀναλογίαν (1410 b 36). Die beseelenden Einfühlungen Homers rechnet er zu der μεταφορά (vgl. oben S. 77 Anm. 2). Über die weitere Geschichte des Terminus „Metapher“ findet man wertvolle Bemerkungen bei A. Biese, Die Philosophie des Metaphorischen,

aber auch von Metapher, wenn umgekehrt eine Übertragung von einem unanschaulichen auf einen anschaulichen Tatbestand vorliegt, und im weitesten Sinn umfaßt sie alle Aussageübertragungen von irgendeinem Tatbestand auf einen ihm ähnlichen. Über den bloßen Vergleich geht die Metapher insofern hinaus, als sie nicht bei dem Konstatieren der Ähnlichkeit stehen bleibt, sondern auf Grund der Ähnlichkeit dem einen Objekt auch wirklich Prädikate des Vergleichsobjekts im Sinn einer Fiktion beilegt. Sie stimmt hierin mit der Einfühlung überein; es bestehen jedoch auch erhebliche Unterschiede. Der Begriff der Einfühlung und insbesondere der Begriff der beseelenden Einfühlung ist nämlich insofern erheblich enger als derjenige der Metapher, als es sich bei jener speziell um die Ähnlichkeit des Verhaltens eines seelenlosen Objekts mit einem seelischen und die konsekutive Beilegung seelischer Prädikate an das seelenlose Objekt handelt. Andrerseits ist umgekehrt der Begriff der Metapher insofern enger als der der Einfühlung, als wir in der Regel von Metaphern nur im Bereich der Sprache reden. Endlich haben Sie natürlich zu beachten, daß die Einfühlung den psychischen Prozeß bedeutet, der sich in dem Schöpfer eines ästhetischen Objekts oder im Genießer eines ästhetischen Objekts vollzieht, während wir unter der Metapher ein im Kunstwerk selbst enthaltenes Moment verstehen. Streng genommen dürfen wir daher nur von einem Unterschied zwischen dem Erlebnis der Metapher und der Einfühlung sprechen.

Einige Beispiele mögen Sie von der Richtigkeit dieser Sätze überzeugen. Wenn ich vom Grollen des Donners spreche, so liegt sowohl beseelende Einfühlung wie Metapher vor. Spreche ich hingegen von der Blüte der Jugend oder dem Herbst des Lebens, so haben wir es nur mit einer Metapher zu tun, eine beseelende Einfühlung findet nicht statt. Umgekehrt werden wir die wortlose Einfühlung in die dorischen Säulen nicht wohl als Metapher bezeichnen.

Übrigens kommen allenthalben Übergänge zwischen dem bloßen Vergleich und der beseelenden Einfühlung und der Metapher vor. Wir gehen eben in sehr wechselndem Maß über die einfache Feststellung einer Ähnlichkeit hinaus und legen dementsprechend auch in sehr verschiedenem Grade einem Objekt seelische, bzw. bei der Metapher auch nicht-seelische Prädikate bei.

Hamburg-Leipzig 1893, S. 1, 16. Vgl. auch die entwicklungpsychologischen Erörterungen bei Heinz Werner, Der Ursprung der Metapher, Leipzig 1919 (Arb. zur Entw. psych. von Krüger, Heft 3).



Auf den Unterschied zwischen beseelender Einfühlung und Allegorie waren wir vorhin bereits wiederholt gestoßen (II, S. 78, 82 u. 83 f.), jetzt können wir ihn noch schärfer präzisieren. Während der bloße Vergleich hinter der beseelenden Einfühlung zurückbleibt, da er der Introjektion entbehrt, geht die Allegorie über die beseelende Einfühlung hinaus, indem sie zu der Introjektion eine mehr oder weniger bestimmte anthropomorphistische, seltener — bei der Tierallegorie — theromorphistische Umgestaltung des Objekts hinzufügt. Auch pflegen wir vorzugsweise mit Bezug auf abstrakte Begriffe von Allegorien zu sprechen.[1]

Endlich ist noch eine Abgrenzung gegen den Terminus „Symbol" bzw. Symbolisierung notwendig, und dies um so mehr, als wir uns später mit einer Kunstrichtung eingehend beschäftigen müssen, die man als Symbolismus bezeichnet hat. Leider ist auch hier der Sprachgebrauch sehr schwankend. Wir wollen unter Symbol stets ein anschauliches Objekt irgendwelcher Art verstehen, durch welches ein beliebiges anderes — anschauliches oder unanschauliches — Objekt repräsentiert wird.[2] Der Unterschied gegenüber Einfühlung, Vergleich und Allegorie besteht also darin, daß eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Objekten —

1) Von der sehr weiten Bedeutung des Worts Allegorie bei Heraclides Ponticus (Ἀλληγορίαι Ὁμηρικαί) sehen wir hier ganz ab. Auch die Definition von J. J. Winckelmann (Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766, Säkularausg. Leipzig 1866, S. 2): „Andeutung der Begriffe durch Bilder" ist noch zu weit. — Übrigens wird auch heute noch oft genug der Terminus insofern in weiterem Sinn gebraucht, als man jede Veranschaulichung eines abstrakten Begriffs durch irgendeine konkrete anschauliche Vorstellung, also nicht nur die anthropo- und theromorphistische Allegorie nannte. Zweckmäßiger scheint es mir, an der oben durchgeführten engen Fassung des Begriffs in der Ästhetik festzuhalten. Ich mache daher auch zwischen Allegorie und Personifikation keinen Unterschied.

2) Die bekannten Definitionen Kants (Kritik der Urteilskr. § 59, Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit) und Hegels (Werke, Bd. 10, Abt. 1, S. 388 ff. „Symbol überhaupt ist eine für die Anschauung unmittelbar vorhandene oder gegebene äußerliche Existenz, welche jedoch nicht so, wie sie unmittelbar vorliegt, ihrer selbst wegen genommen, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne verstanden werden soll") sind mancherlei Bedenken ausgesetzt. Kants Zusammenfassung der Symbole mit den Schematen zu der Gesamtgattung der „Hypotyposen" (Versinnlichungen) bitte ich Sie schon jetzt zu beachten. Sehr bemerkenswert ist auch die Unterscheidung Husserls zwischen signitiver und intuitiver Repräsentation (Log. Untersuch. Teil 2, Halle 1901, S. 562 ff.). Meiner oben gegebenen Definition steht diejenige von H. Cornelius, Psychologie als Erfahrungswissenschaft, Leipzig 1897, S. 57, sehr nahe. Vgl. auch Fr. Th. Vischer, Das Symbol (Philosoph. Aufsätze, Leipzig 1887).

Symbol S und bezeichnetem Gegenstand G — vorhanden sein **kann**, aber nicht vorhanden sein **muß**, daß es vielmehr nur darauf ankommt, daß wir in unserem Denken aus irgendeinem Grunde, z. B. auch auf Grund einer zufälligen Konvention, das Symbol S für G einsetzen. Das Symbol sinkt daher oft zur Bedeutung eines bloßen **Zeichens** herab, so z. B. wenn wir unendlich durch ∞ ausdrücken. Daher hat das „Repräsentieren" und „Einsetzen" von Fall zu Fall eine sehr verschiedene Bedeutung. Zuweilen bedeutet es nur ein „Erinnern an" — so z. B. oft, wenn ich das Lamm als Symbol Christi verwerte —, sehr oft aber weist es auch auf eine eindeutige Zuordnung oder Äquivalenz hin — so, wenn z. B. Helmholtz die Empfindungsqualitäten als Symbole der Reiz- und Erregungsprozesse oder Spencer unsere letzten religiösen und wissenschaftlichen Begriffe als bloße Symbole — „merely symbols" — unbekannter Wirklichkeiten bezeichnet usf. Jedenfalls ist damit das Verhältnis des Symbols gegen das für beseelende Einfühlung geeignete ästhetische Objekt ausreichend gekennzeichnet: das Symbol **kann** zu beseelender Einfühlung Anlaß geben, meistens aber führt es zu einer solchen nicht, und umgekehrt ist sehr oft eine beseelende Einfühlung ohne jeden symbolischen Charakter, da die Beseelung von dem Einsetzen oft wesensverschieden ist, insofern sie keineswegs stets repräsentative Bedeutung hat.

Ein ästhetisch sehr bedeutsamer Spezialfall der beseelenden Einfühlung, der uns zugleich zur egotistischen hinüberleitet, liegt vor, wenn wir in das Objekt eine Seele einfühlen und diese als Bruder, Schwester, Mutter, Freund usf. denken. Wie wunderbar wirkt in dem Sonnenlied des Franz von Assisi diese familiale Einfühlung[1]:

> Gelobt sei, mein Herr, mit allen deinen Geschöpfen,
> Vornehmlich mit unserer Frau Schwester, der Sonne,
> Die den Tag wirkt und uns leuchtet durch ihr Licht
> . . . . . .
> Gelobt sei, mein Herr, durch unsern Bruder, den Mond und die Sterne,
> Am Himmel hast du sie gebildet so klar und funkelnd und schön.
> Gelobt sei, mein Herr, durch unsern Bruder den Wind
> . . . . . .
> Gelobt sei, mein Herr, durch unsere Schwester die Mutter Erde
> . . . . . .
> Gelobt sei, mein Herr, durch unsern Bruder den leiblichen Tod,
> Dem kein lebender Mensch entrinnen kann.

---

1) Ich zitiere nach der Übersetzung H. Thodes, Franz v. Assisi usf., 2. Aufl. Berlin 1904, S. 58.

An anderer Stelle nennt er seine Schmerzen Schwestern. Es scheint mir auch sehr bezeichnend, daß das Volkslied gleichfalls schon sehr früh gerade diese Form der Einfühlung verwertet hat.

Wir gehen nunmehr zur **egotistischen** Einfühlung über. Sie haben gehört, daß bei dieser in das ästhetische Objekt der Kunstgenießende, das ästhetische Subjekt, sein eigenes Ich hineindenkt, und zwar dies eigene Ich als empfindendes, vorstellendes, denkendes und vor allem als fühlendes. Schon die bildenden Künste bieten zahlreiche Beispiele. Ich denke mir oft die dorische Säule nicht nur beseelt und die Last des Architravs fühlend, sondern denke mich selbst in die Säule hinein und denke daher mich selbst als denjenigen, der die Last fühlt. Ebenso stelle ich mir oft nicht nur den Kirchturm aufwärtsstrebend vor, sondern mich an diesem Aufwärtsstreben beteiligt. Ich steige und falle mit den Tönen. Ich winde mich mit Laokoon unter den Schmerzen und ringe mit ihm gegen die Schlangen. Ich denke mich in Siegfried, in Faust, in Manfred, in Hektor hinein. Aus den letzten Beispielen ersehen Sie auch, daß das Objekt der egotistischen Einfühlung nicht wie dasjenige der beseelenden stets seelenlos, d. h. ohne menschliche Seele ist, sondern auch ein beseelter Mensch sein kann.

Es ist durchaus notwendig, diese egotistische Einfühlung von der schlechthin beseelenden zu unterscheiden. Selbstverständlich ist auch die letztere nur dadurch möglich, daß ich aus meiner eigenen Erfahrung seelische Vorgänge kenne; denn das Seelische ist mir schließlich nur durch Selbstbeobachtung bekannt.[1] Es ist aber doch wesentlich verschieden, wenn ich bei der beseelenden Einfühlung analoges Seelisches auch in das tatsächlich Seelenlose hineindenke, und wenn ich bei der egotistischen Einfühlung mein individuelles Ich selbst in irgendwelche Objekte hineindenke. Erkenntnistheoretisch mögen beide Vorgänge verwandt sein, ästhetisch weichen sie weit voneinander ab. Ebenso halte ich es auch nicht für richtig, die Einfühlung einer Seele oder seelischer Vorgänge in unsere Mitmenschen und in Tiere mit der egotistischen Einfühlung zusammenzuwerfen. Auch bei dieser „theristischen Einfühlung" fühlen wir nicht unser Ich selbst, sondern ein Analogon

1) Lipps hat, hierdurch verführt, zeitweise (vgl. Leitf. d. Psych. 3. Aufl. Leipzig 1909, S. 222) die Einfühlung lediglich in egotistischem Sinn definiert („Objektivierung meiner in einem von mir unterschiedenen Gegenstande"), hält aber diese Einschränkung selbst nicht konsequent fest.

unseres Ich ein. Wir gelangen daher zu folgender schematischen Übersicht[1]:

A. Einfühlung meines Ich (meiner Seele)
1. in seelenlose Körper,
2. in Tiere,
3. in andere Menschen,
4. in abstrakte Begriffe;

B. Einfühlung überhaupt eines Ich, nicht meines eigenen (einer anderen Seele, eines Du, überhaupt seelischer Vorgänge)
1. in seelenlose Körper,
2. in Tiere,
3. in abstrakte Begriffe.

A ist identisch mit der egotistischen, B mit der beseelenden Einfühlung unserer Darstellung.[2] Die Einfühlung eines anderen Ich in andere Menschen, die man unter B vermissen könnte, scheidet für die Ästhetik als besonderer Prozeß aus, da solipsistische Zweifel an der Beseelung der anderen Menschen für den ästhetischen Genuß nicht in Betracht kommen und die anderen Menschen uns ohne weiteres im Sinn der naiven Introjektion als beseelt gelten. Somit können wir auch die egotistische Einfühlung A nicht schlechthin als eine besondere Form oder Art der beseelenden Einfühlung B betrachten: denn bei A 3 kommt eine Beseelung als ästhetischer Vorgang — das wesentliche Merkmal der Grupppe B — überhaupt nicht in Betracht.

Unter den egotistischen Einfühlungen spielt diejenige in abstrakte Begriffe eine ganz untergeordnete Rolle. Auch der egotistischen Einfühlung in Tiere kommt keine größere Bedeutung zu. Diejenige in leblose Objekte ist sehr häufig, noch häufiger diejenige in andere Personen, sei es daß uns diese in Statuen oder

---

1) Man vergleiche damit etwa die von ganz anderem Standpunkt aufgestellte Einteilung Volkelts, Ztschr. f. Ästhet. 1917, Bd. 12, S. 405. Volkelts sonstige Anschauungen über Einfühlung findet man namentlich in seinem System der Ästhetik, Bd. 1 München 1905, S. 212ff. und Ztschr. f. Philos. und philos. Kritik 1898, Bd. 113, S. 161 und Das ästhetische Bewußtsein, München 1920, S. 43ff. (S. 91 die Einfühlung ist keine Assoziation, sondern „Einschmelzung", „Hineinschlüpfen", „Einverleibtheit", „Ineinander", „Eininnerlichung").

2) Vom Standpunkt einer streng logischen Terminologie könnte man einwenden, daß die egotistische Einfühlung gleichfalls beseelend ist und daher der Terminus „beseelende Einfühlung" durch einen engeren (etwa „mitbeseelende Einfühlung") ersetzt werden müßte. Ich glaube jedoch, daß die gewählten Bezeichnungen ausreichen, um Mißverständnisse zu verhüten.

Gemälden oder in Dichtwerken gegeben sind. Dabei macht sich ein auffälliger Unterschied geltend: in sympathische Personen fühle ich mich viel leichter hinein als in antipathische. Egotistische Einfühlung in Franz Moor, Jago usf. kommt relativ selten vor.[1]

Auch die egotistische Einfühlung trägt meistens einen sehr unbestimmten Charakter. Außerordentlich selten kommt es zu dem bestimmten, etwa gar formulierten Urteil: ich bin dem Helden des Stücks ähnlich, ich versetze mich in die Säule oder dergleichen. Vielmehr handelt es sich wiederum um ein einheitliches Totalerleben, dessen einzelne Komponenten uns als solche gesondert gar nicht zum Bewußtsein kommen. Ebenso teilt die egotistische Einfühlung mit der beseelenden den fiktiven Charakter, d. h. wir glauben keinen Augenblick, daß wir etwa wirklich mit der Säule oder der Statue oder Faust identisch sind. Wir bleiben überzeugt, daß eine solche Identität nicht besteht, oder vielmehr die Frage einer wirklichen Identität wird in der ästhetischen Betrachtung gar nicht aufgeworfen, aber latent ist doch wenigstens stets die Überzeugung vorhanden, daß eine Identität gar nicht möglich ist. Dessenungeachtet stellen wir uns auf den Standpunkt, als ob diese Identität bestände. Es liegt also dieselbe „ästhetische Annahme" vor, die wir bei der beseelenden Einfühlung kennen gelernt haben (oben S. 93).

Wie psychologisch speziell die egotistische Einfühlung zustande kommt, ist bei sorgfältiger Beobachtung nicht schwer festzustellen. Es besteht irgendwelche Ähnlichkeit eines seelenlosen Körpers oder eines Tiers oder eines anderen Menschen, den ich z. B. in einem Bild- oder Dichtwerk dargestellt sehe, mit meinem gegenwärtigen Zustand oder irgendwelchen früheren Zuständen meiner Person. Statt nun — wie bei der beseelenden Einfühlung — meine Empfindungen auf ein hinzugedachtes seelisches Subjekt in dem an sich seelenlosen ästhetischen Objekt zu übertragen, übertrage ich umgekehrt die an dem ästhetischen Objekt, es sei beseelt oder seelenlos, wahrgenommenen Zustände auf mich selbst: ich versetze mich in Tasso, ich bin mit ihm in Ferrara, ich fühle mit ihm die Kränkung durch Antonio; ich versetze mich in den Satyr des Praxiteles und lehne mich „in ihm" an den Baumstamm. Begünstigt wird der egotistische Charakter der Einfühlung durch die alsbald zu besprechenden Homopathien und Homokinesen.

1) Vgl. die Bemerkungen von Lipps über positive und negative Einfühlung l. c. S. 229 und die Kritik von Th. A. Meyer, Ztschr. f. Ästh. 1912, Bd. 7, S. 529.



Bedeutungsvoll wird die egotistische Einfühlung nämlich vor allem auch durch bestimmte Begleit- und Folgeerscheinungen. Unter diesem ist der Transfert der Gefühle bei weitem am wichtigsten. Die egotistische Einfühlung als solche, wie wir sie bis jetzt kennen gelernt haben, beschränkt sich auf die Vorstellung, daß ich dieselben Empfindungen, Vorstellungen und Gefühle wie die Säule, wie Laokoon, wie Faust habe. Nun kommt hinzu, daß ich die vorstellungsmäßig übertragenen Gefühle auch wirklich, d. h. nicht nur in der Vorstellung erlebe. Es kommt durch diesen Autotransfert der Gefühle zu einer Homopathie.[1] Psychologisch ist dieser Vorgang vom Standpunkt meiner Gefühlslehre leicht verständlich. Diese besagt[2], daß der Gefühlston einer Empfindung zunächst nur in den Inhalt des zugehörigen Erinnerungsbildes und der zugehörigen abgeleiteten Vorstellungen übergeht, oft aber sich weiterhin auch auf das Erinnerungsbild bzw. die abgeleiteten Vorstellungen selbst überträgt. Wenn ich einen Ärger erlebt habe, so habe ich zunächst das Erinnerungsbild an ein ärgerliches Erlebnis, d. h. zunächst ist der negative Gefühlston lediglich ein Bestandteil des Inhalts meiner Erinnerung; sehr oft aber wird weiterhin die Erinnerung selbst von demselben unangenehmen Gefühlston begleitet: ich ärgere mich bei der Erinnerung nochmals. Ganz dasselbe Gesetz kommt auch bei der ästhetischen Homopathie zur Geltung. Zunächst ist die egotistische Einfühlung ein rein inhaltlicher Akt. Ich stelle mir vor, daß ich wie Laokoon leide. Aber nun geht dieser Gefühlston des Leidens auch auf die Vorstellung selbst über und zwar mit allen seinen spezifisch nüancierten Eigentümlichkeiten. Ich habe dann nicht mehr nur die Vorstellung, daß ich wie Laokoon leide, sondern ich erlebe dies Leiden, soweit es Gefühl ist, selbst mit. Das Mitleid mit Laokoon, mit Wallenstein, mit Gretchen ist nun nicht mehr die indifferente Vorstellung meines Leidens in der Person des Laokoon usf. und ist nun auch nicht mehr lediglich die negative

---

1) Zur Terminologie bemerke ich Folgendes. Das Wort Transfert (statt Translation) für Vorgänge der psychischen Übertragung und insbesondere der Übertragung von Gefühlen ist schon lange in der Wissenschaft gebräuchlich. Für den so zustande kommenden Gefühlszustand lag das Wort „Sympathie“ am nächsten, dies schied jedoch aus, da es bereits in einer anderen Bedeutung eingebürgert ist. Daher wähle ich den Terminus Homopathie. Das Vorwort wird in der griechischen Sprache allenthalben in dieser Bedeutung gebraucht (*ὁμόστολος, ὁμότεχνος, ὁμοστειχάω*).

2) Ltf. d. phys. Psychologie 12. Aufl. 1924, S. 355ff. Prandtl (l. c. S. 2) geht zu weit, wenn er behauptet, daß im Grunde ich immer selber von Haß oder Freude erfüllt bin, wenn ich am anderen solche Regungen konstatiere.

Gefühlsbetonung des Leidens andrer Menschen, sondern ein wirkliches Mitleiden[1] meiner Person.

Da die egotistische Einfühlung fiktiv ist, wird die Gefühlserregung bei einer solchen ästhetischen Homopathie niemals so stark sein wie in jenem Beispiel der Erinnerung an einen wirklich von mir selbst erlebten Ärger. Dafür erfährt sie andrerseits zuweilen eine eigentümliche Verstärkung durch folgenden Vorgang. Wenn ich auf einem Werk der bildenden Kunst oder auf der Bühne einen Lachenden oder Zornigen sehe, und — in schwächerem Maße — auch wenn ich die anschauliche Beschreibung eines Lachenden oder Zornigen in einem Dichtwerk lese, treten im Anschluß an die optischen Empfindungen und Vorstellungen des Lachenden bzw. Zornigen bei mir auch Bewegungsvorstellungen dieser Gebärden auf, sog. kinästhetische Vorstellungen s. str. (vgl. I, S. 68). Nach einer bekannten psychologischen Erfahrung neigen solche Bewegungsvorstellungen, mimische und nicht-mimische, in hohem Maß dazu sinnlich lebhaft zu werden, also sich in kinästhetische Empfindungen umzusetzen und sogar leichte motorische Innervationen im Sinn solcher Gebärden auszulösen, Innervationen, die allerdings zu schwach sind, um zu wirklichen, sichtbaren Bewegungen zu führen. Es kommt, wie man es etwas unklar ausgedrückt hat, zu einer „inneren Nachahmung“ oder wenigstens Nachahmungs„tendenz“. Jedenfalls aber ist diese imstande, das Auftreten von Homopathien erheblich zu fördern und ihre Intensität zu steigern. Sie geben den Homopathien gleichsam eine stärkere Resonanz. Ganz irrtümlich ist es nur, wenn man alle Homopathien ausschließlich auf solche innere Nachahmung zurückzuführen und dann sogar alle Einfühlungsvorgänge auf diesem Wege zu erklären versucht hat.[2] Viele Homopathien treten ganz unabhängig von einer Nachahmung wahrgenommener Ausdrucksbewegungen auf und rufen vielmehr, wie sich alsbald zeigen wird, selbst erst die entsprechenden Ausdrucksbewegungen hervor, und ebensowenig können sie in den meisten Fällen als Ursache der Einfühlung betrachtet werden, sondern sie erleichtern nur ihren Eintritt und steigern rückwirkend ihre Lebhaftigkeit.

---

1) Dabei kann für diese ästhetische Untersuchungen offen bleiben, ob das Mitleid ursprünglich sich auf Grund solcher Homopathien entwickelt hat. Vgl. Leitf. d. phys. Psychol. 12. Aufl. S. 369 ff.

2) Die Lehre von der inneren Nachahmung ist besonders entschieden vertreten worden von K. Groos (siehe Lit.-Angaben II, S. 110 Anm. 1) und Th. Lipps (Lit.-Angaben II, S. 85 Anm. 4).



Ihren höchsten Grad erreicht die ästhetische Homopathie, wenn sie sich auf die ganze Welt ausdehnt. Biese spricht mit Recht von einer „pantheistischen Sympathie". Byron drückt sie in den Versen aus[1]:

> I live not in myself, but I become
> Portion of that around me ...
> Are not the mountains, waves and skies a part
> Of me and of my soul, as I of them?

In dieser universellen Homopathie trifft das dichterische Fühlen mit den tiefsten erkenntnistheoretischen Wahrheiten zusammen. In dem, was mir gegeben ist, in den Gignomenen meiner Erkenntnistheorie, ist in der Tat mein Ich und die Welt der Objekte ungeschieden verbunden. Ich bin nicht nur ich, sondern in diesem Ich ist auch die Welt mit ihrer großen Gesetzmäßigkeit enthalten.[2] Unsere letzten theoretischen Auseinandersetzungen über das Ästhetische werden auf diese Tatsache zurückgreifen müssen.

Das Zustandekommen aller Homopathien setzt eine egotistische Einfühlung voraus, es ist aber keineswegs notwendig, daß diese mir als gesonderter, vorausgehender Akt zum Bewußtsein kommt. Vielmehr sind in der Regel die egotistische Einfühlung und die Homopathie vollkommen miteinander verschmolzen, so daß von einer zeitlichen Trennung keine Rede sein kann. Sehr oft überwiegt sogar die Homopathie so sehr, daß der rein vorstellungsmäßige Akt ganz zurück tritt. Erst diese Unzertrennlichkeit von egotistischer Einfühlung und Homopathie rechtfertigt auch den Gebrauch des Terminus **Einfühlung**.[3]

In relativ seltenen Fällen kommt zur Homopathie als zweite Folge- oder Begleiterscheinung der egotistischen Einfühlung die Homästhesie[4] hinzu. Ich verstehe darunter das Auftreten von

---

1) Childe Harold's Pilgrimage III, 72 und 75 (schon von Biese zitiert). Vgl. auch z. B. Leopold Schefer, Laienbrevier Nov. XII (5. Aufl. Berlin 1846, S. 206).

2) In dem Dialog „Über die Unsterblichkeit der Seele" (ein kurzes philosophisches Gespräch vor der Schlacht, Deutsche Rundschau 1915 März, S. 416) habe ich dies näher ausgeführt.

3) Vgl. hierzu die Gegenüberstellung von Vorstellungs- und Aktualitätsansicht bei Witasek, Ztschr. f. Psychol. 1901, Bd. 25, S. 10.

4) Die näherliegende Bezeichnung „Synästhesie" vermeide ich, weil sie in der wissenschaftlichen Psychologie bereits allgemein für einen ganz anderen psychischen Vorgang gebräuchlich ist (Auslösung einer Empfindung durch eine Empfindung anderer Modalität ohne Vermittlung von Vorstellungen, vgl. Ltf. phys. Psych. 12. Aufl. 1924, S. 502 ff). Übrigens hat L. J. Martin trotz dieses Bedenkens von ästhetischen Synästhesien im Sinn unsrer Homästhesien gesprochen (Ztschr. f. Psychologie, 1909 Bd. 53, S. 1).

Empfindungen — nicht nur Gefühlen, wie bei der Homopathie —, die denjenigen des egotistisch beseelten ästhetischen Objekts entsprechen. Ich sehe z. B. eine dorische Säule und empfinde auf meinen Schultern und auf meinem Scheitel ihre Schwere. Ich sehe Laokoon und fühle den Druck der Schlangenwindungen und in meiner linken Hüfte den Biß der Schlangenzähne. Ich sehe den Holzfäller auf dem Gemälde Hodlers (vgl. Fig. 13, I, S. 86) und empfinde in meinen Gelenken und Muskeln die ausholende Bewegung der beiden Arme. Auch in der Musik fehlen solche Homästhesien nicht ganz, nur sind sie, weil in ihr der assoziative Faktor meistens weit zurücktritt (vgl. I, S. 64), seltener, inhaltsärmer und unbestimmter. So gibt es einzelne Personen, die im Finale der Beethovenschen F-moll-Sonate, der sog. Appassionata (Op. 57), bei dem plötzlichen Hinaufschnellen vom tiefen f zu as c und dann von c zu g b — im 28. Takt u. ff. — die unbestimmte, kaum beschreibliche, aber doch sinnlich lebhafte Empfindung des plötzlichen Emporgerissenwerdens haben.

Noch zahlreicher und bestimmter sind die Homästhesien oft bei dem dichterischen Kunstgenuß. Ich lese oder sehe auf der Bühne, daß Hamlet den tödlichen Stoß in die Brust empfängt, und empfinde den Stoß in der eigenen Brust. Ich habe — um auch ein Beispiel aus der Lyrik zu geben — im Lauf der Jahre sehr vielen Versuchspersonen das folgende Gedicht von Ricarda Huch vorgelesen[1]:

> Einmal vor manchem Jahre
> War ich ein Baum am Bergesrand,
> Und meine Birkenhaare
> Kämmte der Mond mit weißer Hand.
> Hoch überm Abgrnnd hing ich
> Windebewegt auf schroffem Stein,
> Tanzende Wolken fing ich
> Mir als vergänglich Spielzeug ein.
> Fühlte nichts im Gemüte
> Weder von Wonne noch von Leid,
> Rauschte, verwelkte, blühte,
> In meinem Schatten schlief die Zeit.

Die Versuchspersonen wurden ausdrücklich aufgefordert, eine Verwechslung lebhafter **Vorstellungen** mit **sinnlich** lebhaften **Empfindungen** zu vermeiden. In den meisten Versuchsreihen, die in

1) Der Titel des Gedichts „Erinnerung" wurde nicht mitgeteilt. In früheren Versuchsreihen verschwieg ich auch den Namen des Verfassers. Jetzt ziehe ich vor, ihn vorher zu nennen, damit nicht das Suchen nach dem Verfasser ablenkend wirkt.



der Regel 20 bis 30 Versuchspersonen umfaßten, fanden sich nur je ein oder zwei Personen, die wirkliche Homästhesien hatten. So berichtete z. B. eine Versuchsperson, sie habe das rhythmische Schwingen des Baumes und das Wehen der Haare im Wind selbst gefühlt. Dieselbe Versuchsperson fühlte, wie sie ausdrücklich spontan angab, ihre Arme in die Äste des Baumes hinein. Eine andere Versuchsperson empfand nur ein eigentümliches „Recken" ihres Körpers usf. Durch Kontrollfragen kann man sich auch meistens ohne Schwierigkeit überzeugen, daß eine scharfe Grenze zwischen Vorstellungen ohne jede sinnliche Lebhaftigkeit und Vorstellungen, die von sinnlich lebhaften psychischen Prozessen, d. h. eben Empfindungen begleitet sind, gar nicht gezogen werden kann. Vielmehr treten in äußerst wechselndem Grade bei den einzelnen Individuen Miterregungen der Empfindungssphären im Anschluß an die Vorstellungserregungen auf. Am stärksten und am regelmäßigsten finden sie sich bei Personen mit einer bestimmten psychischen Konstitution, die ich als die sensuale[1] bezeichne. Diese neigen auch außerhalb der ästhetischen Vorgänge zu abnormen ideogenen, d. h. von Vorstellungen abhängigen Empfindungsreaktionen, also Halluzinationen und Illusionen. Oft, aber doch nicht stets verbindet sich damit eine Neigung zu starker Phantasietätigkeit im Sinn anschaulicher Kombination.

Die Verteilung der Homästhesien auf die einzelnen Sinnesgebiete ist sehr schwankend und sicher gleichfalls von der individuellen Veranlagung in hohem Maß abhängig. Ich kenne beispielsweise Individuen, bei denen sich ganz besonders leicht Geruchshomästhesien einstellen. Im allgemeinen herrschen aber optische und kinästhetische Homästhesien bei weitem vor.[2]

Später, wenn wir das Schaffen des Künstlers besprechen, werden wir hören, daß dieses noch viel öfter als das Kunstgenießen von ganz analogen Homästhesien begleitet ist. Gerade solche Kunstwerke, bei deren Entstehung Homästhesien mitgewirkt haben, sind besonders geeignet, auch bei dem Genießenden Homästhesien zu wecken.

1) Unter Sensualität verstehe ich die sinnliche Lebhaftigkeit, durch welche die Empfindung sich von der Vorstellung unterscheidet. Jaensch hat dieselbe Konstitution als eidetische bezeichnet. Der Name ist nicht glücklich gewählt, da der Terminus „eidetisch" durch die Arbeiten Husserls bereits eine ganz andere Bedeutung bekommen hat.

2) Über die Beteiligung sogenannter niederer Sinnesgebiete vgl. Joh. Volkelt, Zeitschr. f. Psychol. 1903, Bd. 32, S. 1.



Dringend warne ich Sie vor einer Schlußfolgerung, zu der Sie alle diese Auseinandersetzungen verführen könnten: Sie könnten glauben, daß Homästhesien nur auf dem Boden der egotistischen Einfühlung vorkommen. Das trifft nicht zu. Die Umsetzung von Vorstellungen in Empfindungen — die „Sensualisation" von Vorstellungen — kommt häufig auch bei ästhetischen Prozessen ohne egotistische Einfühlung, ja überhaupt ohne jede Einfühlung vor. Ich sehe auf Gemälden von Terborch, Metsu, Frans v. Mieris dem Älteren Seidenkleider, Pelzmäntel, Teppiche und Ähnliches, und es wird nicht nur die Vorstellung der feinen Glätte, des Knisterns der Seide bei mir geweckt; sondern nicht selten kommt bei jenen sensualen Personen auch die Berührungsempfindung feiner, glatter Seide, die Gehörsempfindung des Knisterns hinzu. Oder ich lese in einem Gedicht von Weihrauch, von blühenden Rosen, und die Vorstellung des Dufts — mag sie direkt oder indirekt durch die Worte des Dichters geweckt worden sein — setzt sich in eine Duftempfindung um. In diesen und vielen ähnlichen Fällen nun liegt oft weder eine beseelende noch eine egotistische Einfühlung in dem heute besprochenen Sinn vor. Ich denke mir das Seidenkleid, die duftende Rose nicht beseelt, und erst recht denke ich mich nicht in das Seidenkleid, in die Rose hinein, sondern es handelt sich lediglich um eine sinnliche Belebung geweckter Vorstellungen. Freilich kann sich auch diese bloße sinnliche Belebung der Einfühlung und zwar der egotistischen nähern, indem ich nicht nur die seidene Berührung überhaupt oder den Rosenduft überhaupt empfinde, sondern mich wirklich vorstelle gehüllt in das seidene Gewand oder mich vorstelle vor der Rose stehend und an ihr riechend. Hier liegt mehr vor als bei der einfachen Sensualisation, indem ich mich selbst als gegenwärtigen Zuschauer in die dargestellte Situation versetze, und doch weniger als bei der egotistischen Einfühlung, indem ich mich eben nur als Zuschauer, gewissermaßen als eine neuhinzukommende Person in das Dargestellte hineinversetze, mich aber nicht mit einem dargestellten Objekt identifiziere. Wie nahe sich trotz des letzteren Unterschieds egotistische Einfühlung und bloße Sensualisation stehen, lehrt gerade das Beispiel des seidenen Kleides. Wenn dies vom Maler auf einem Stuhl liegend

1) In den extrem seltenen Fällen, in denen die Gesichtsempfindung einer gemalten Rose ohne Vermittlung einer Vorstellung unmittelbar eine Geruchsempfindung oder irgendeine andere nicht-optische (heterosensorielle) Empfindung hervorruft, würde eine echte Synästhesie, keine Homästhesie vorliegen. Vgl. II, S. 102, Anm. 4.

dargestellt wird, so werden allerdings eigentliche Einfühlungen fast stets ausbleiben, und es wird höchstens zu bloßer Sensualisation kommen. Wenn aber der Maler eine Dame im seidenen Gewand darstellt, so kann es zwar auch bei bloßer Sensualisation bleiben, aber oft wird gerade die letztere uns veranlassen, uns mehr oder weniger bestimmt in die Dame hineinzufühlen und mit und in ihr das Seidengefühl auf der Haut zu empfinden.

Für alle Fälle lernen wir aus diesen Beispielen, daß es neben der ästhetischen Einfühlung mit oder ohne Sensualisation auch eine Sensualisation ohne Einfühlung gibt, und daß bei der Sensualisation ohne Einfühlung doch recht oft wenigstens eine Hineinversetzung in die dargestellte Situation, eine „Transposition" erfolgt.[1] Diese letztere mit zur Einfühlung zu rechnen, erscheint mir nicht zweckmäßig. Fügen wir nun noch hinzu, daß eine solche Transposition keineswegs an die Sensualisation gebunden ist, sondern auch ohne diese, rein vorstellungsmäßig vorkommt[2], so sind die wesentlichen Komplikationen aller dieser ästhetischen Vorgänge, die zu den Homästhesien in Beziehung stehen, erschöpft. Zugleich ergibt sich, daß sowohl die Sensualisation wie auch die Transposition uns auf anderen Gebieten der Ästhetik, losgelöst von der Einfühlung noch öfter wiederbegegnen werden.

Eine dritte Folge- und Begleiterscheinung der egotistischen Einfühlung ist die Homokinese.[3] Sie besteht darin, daß entsprechend der egotistischen Einfühlung auch Bewegungsinnervationen ausgelöst werden. Diese führen bald zu einer äußerlich sichtbaren Bewegung, bald sind sie so schwach, daß die Muskelkontraktionen zu keiner sichtbaren Verschiebung der Körperteile führen. Außerdem ist der Fall der sogenannten statischen Innervationen in Betracht zu ziehen, d. h. solcher Innervationen, durch die aktiv eine bestimmte Ruhehaltung des Körpers hergestellt und festgehalten wird.

---

1) So versichert z. B. bei dem Versuch mit dem R. Huchschen Gedicht ganz regelmäßig eine oder die andere Vp., sie habe sich in der Nähe des Baumes als Zuschauer vorgestellt, ohne daß irgendeine Homästhesie aufgetreten wäre. Mitunter wird sogar der vorgestellte Standort sehr genau angegeben.

2) Ob die sog. „umgekehrte Perspektive" (O. Wulff, Kunstwiss. Beitr. Schmarsow gewidmet, Leipzig 1907, S. 1) auf einer solchen vom Künstler gewünschten Transposition des Betrachters in die Tiefe des Bildhintergrunds beruht, ist sehr zweifelhaft.

3) Auch hier wäre an sich der Terminus „Synkinese" passender; aber dieser ist gleichfalls bereits für die sog. Mitbewegungen vergeben. Vgl. II, S. 102, Anm. 4.

Im einfachsten Fall beschränken sich die Homokinesen auf eine Nachahmung der im Kunstwerk dargestellten, also gegebenen Bewegung bzw. Haltung. Um den Tatbestand festzustellen und zu analysieren, gehen wir von einem Werk der bildenden Kunst, etwa einer Statue oder einem Gemälde aus. Hier ist mir zunächst die Gesichtsempfindung einer Haltung oder einer Bewegung, eine optische Bewegungsempfindung [1] im weitesten Sinn gegeben. Um ganz exakt zu sein, müssen wir unsere Aussage sogar auf die Gesichtsempfindung einer Haltung einschränken, da die bildenden Künste — wie sie bis heute vorliegen — uns nicht die Bewegung als solche darstellen, sondern nur eine Haltung, die uns unmittelbar zur ergänzenden Assoziation einer Bewegungsvorstellung zwingt. [2] An die optische Empfindung schließt sich nun sehr oft im Sinn einer Homästhesie eine kinästhetische Empfindung an, wie wir sie früher bereits kennengelernt haben (I, S. 68, Anm. 1), also eine Empfindung, die sonst von der Peripherie her (Gelenken, Muskeln und Sehnen) übermittelt wird. Gerade solche kinästhetischen Empfindungen treten, wie ich jetzt ausdrücklich generell nachtragen will, besonders häufig als Homästhesie auf. Und nun erfolgt der für die Homokinesen charakteristische Prozeß: die kinästhetische Empfindung führt zur entsprechenden Bewegungsinnervation. [3] Damit ist die „Nachahmung" der dargestellten Haltung oder Bewegung, die Homokinese zustande gekommen. In vielen Fällen scheint auch statt der kinästhetischen Empfindung eine kinästhetische Vorstellung zur Herbeiführung der Homokinese zu genügen. [4]

Sehr wichtig ist, daß dieser ganze Vorgang in der Regel ohne eigentlichen Willensakt stattfindet. Für den Willensakt im engeren Sinn ist charakteristisch, daß die Vorstellung der gewollten Bewegung als Zielvorstellung irgendwie in der der Bewegung vorausgehenden Ideenassoziation enthalten ist. Auch bei der aufmerksamsten Selbstbeobachtung werden Sie nur ganz ausnahmsweise irgend etwas von solchen Willkürzeichen feststellen können. Irgendein Spiel der Motive findet daher auch nicht statt. Populär ausgedrückt: die Bewegung vollzieht sich unwillkürlich, instinktiv.

1) Vgl. hierzu und zum Folgenden Ltf. phys. Psych. 12. Aufl. S. 106 ff., 241 ff.

2) Auf andere Mittel, die dem bildenden Künstler zur Weckung dieser Bewegungsvorstellung zur Verfügung stehen, ist an dieser Stelle einzugehen nicht notwendig.

3) Diese löst nun ihrerseits peripher bedingte kinästhetische Empfindungen aus im Gegensatz zu den anfänglichen zentral bedingten (ideogenen).

4) Vom Standpunkt meiner Psychologie wird übrigens diese Unterscheidung hinfällig, vgl. Ltf. ph. Ps. 12. Aufl. S. 528.



Selbst die kinästhetischen Bewegungsempfindungen und Bewegungsvorstellungen, welche den Eintritt der Homokinesen vermitteln, kommen uns als solche isoliert meistens gar nicht zum Bewußtsein, ja sogar die Homokinesen selbst können meiner Selbstbeobachtung gänzlich entgehen, so daß ich erst nachträglich von anderen höre, daß sie bei mir zu beobachten waren. Und doch können sie auch in diesem Fall das ästhetische Erlebnis erheblich beeinflussen, insbesondere den ästhetischen Genuß steigern.

Wir können alles dies nun auch auf Dichtwerke übertragen. Wenn ich lese, daß Odysseus den Bogen spannt, an dem sich die Freier vergeblich versucht haben, so treten angeregt durch die Worte optische und kinästhetische Bewegungsvorstellungen auf, und diese können — entweder mit oder ohne kinästhetische Empfindungen — ganz wie bei jenen Bildwerken entsprechende Homokinesen hervorrufen. Immerhin muß zugegeben werden, daß sie hier meistens nicht so lebhaft und auch weniger häufig sind. Die optische Objektdarbietung in den bildenden Künsten schafft im Gegensatz zur Verbaldarbietung in der Dichtkunst[1] offenbar besonders günstige Bedingungen für die Weckung von Bewegungsvorstellungen und damit auch von Homokinesen. Sie werden mir vielleicht einwenden, daß ich doch sehr oft das Hören oder Lesen von Versen mit leichten Lippenbewegungen oder einem Taktschlagen der Hände begleite. Die Tatsache ist richtig, aber diese Mitbewegungen beziehen sich nicht auf die vom Dichter dargestellten Objekte, sondern nur auf die von ihm zur Darstellung verwerteten Worte. Sie haben mit dem assoziativen Faktor und den an diesen angeknüpften Einfühlungsvorgängen, von denen wir jetzt sprechen, nichts zu tun. Man kann sie als verbale Homokinesen den uns jetzt beschäftigenden objektiven oder egotistischen gegenüberstellen.

Eine ganz besondere Stellung nimmt wiederum die Musik ein. Da bei ihr Assoziationen eine relativ geringere Rolle spielen, so kommen Homokinesen, die bestimmten speziellen Vorstellungsinhalten angepaßt sind, nur in untergeordnetem Maße in Frage. Die Homokinesen tragen vielmehr — ähnlich, wie wir es vorhin für die Homästhesien nachgewiesen haben — einen sehr unbestimmten Charakter. Sie passen sich vorzugsweise dem Rhythmus des Musikwerks an.[2] Sie entsprechen in den meisten Beziehungen den

1) Vgl. über diesen objektiven und verbalen Charakter I, S. 67.

2) Vgl. R. Bärwald, Ztschr. f. Ästh. 1914, Bd. 9, S. 305 (311). — Bei dem sog. innerlichen Mitsingen (vgl. z. B. Bukofzer, Ztschr. f. Ästh. 1924, Bd. 17, S. 174) handelt es sich teils um bloße kinästhetische Vorstellungen und vielleicht

eben besprochenen verbalen Homokinesen auf dem Gebiet der Dichtkunst. Man bezeichnet sie am besten als rhythmische oder — noch zweckmäßiger, da nicht nur rhythmische imitative Mitbewegungen in Betracht kommen — als formale Homokinesen. Ihre außerordentliche Häufigkeit, selbst bei wenig musikalischen Individuen, ist Ihnen bekannt.

Ich will übrigens nicht unterlassen zu bemerken, daß keineswegs stets die Homokinese eine sekundäre Begleit- oder Folgeerscheinung der egotistischen Einfühlung ist. In manchen Fällen kann man sich einwandfrei überzeugen, daß umgekehrt die Homokinese der primäre Vorgang ist und das Zustandekommen der egotistischen Einfühlung fördert oder überhaupt erst ermöglicht.

Von den imitativen Homokinesen, die wir bis jetzt betrachtet haben, müssen die expressiven Begleitbewegungen des ästhetischen Genusses scharf getrennt werden. Auf Grund der egotistischen Einfühlung und speziell auf Grund der durch diese bedingten Homopathien kommt es bei dem Kunstgenießenden zu entsprechenden homopathischen Ausdrucksbewegungen. Unser Atem stockt, wenn das Todesschicksal dem Helden naht, wir atmen tief auf, wenn er der Gefahr entgeht. Von Nachahmung kann, wie ich Ihnen vorhin bereits sagte, hier meistens keine Rede sein. Wir machen die Atmungsvorgänge des Helden nicht nach, wir seufzen nicht, weil er seufzt, sondern wir kommen zu denselben Ausdrucksbewegungen, weil wir dieselben Gefühlsvorgänge erleben, weil wir in diejenigen des Helden uns egotistisch einfühlen, Die „Nachahmung" — wenn man bei diesen Gefühlsvorgängen überhaupt von einer solchen sprechen will — liegt nur in der Homopathie, aber nicht in den expressiven Bewegungen. Am besten nennt man diese Begleitbewegungen „koexpressive Bewegungen". Nur in einer Minderzahl von Fällen vollzieht sich der Vorgang in der vorhin (S. 101) besprochenen Art und Weise: wir ahmen die Ausdrucksbewegungen der dargestellten Person nach und gelangen so sekundär zu der entsprechenden Homopathie.

Noch ganz anders sind die Ausdrucksbewegungen zu beurteilen, die nicht auf Homopathie beruhen, sondern auf dem ästhetischen Lustgefühl, welches von einem ästhetischen Gebilde geweckt wird.

---

auch Empfindungen im Bereich der Stimmorgane, teils um schwache Kontraktionen der bei der Phonation beteiligten Muskulatur, die zum Hervorbringen hörbarer Laute nicht ausreichen. Für die beseelende Wiedergabe musikalischer Stücke auf Klavier, Violine usf. haben wahrscheinlich diese Vorgänge die größte Bedeutung. Vgl. Heinrich, Ztschr. f. Ästh. 1924, Bd. 17, S. 146.

Sie haben mit der Einfühlung und unseren Homokinesen überhaupt direkt nichts zu tun. Ich habe daher auch wesentliche Bedenken gegen die Auffassung von Karl Groos [1], der alle die jetzt besprochenen Bewegungsvorgänge — echte Homokinesen imitatorischen Charakters, koexpressive Bewegungen und Ausdrucksbewegungen des ästhetischen Lustgefühls — unter dem Namen „innere Nachahmung" vereinigt. Desgleichen gehören in ein ganz anderes Gebiet die Attentionsbewegungen [2] — Intentions- und Akkommodationsbewegungen — bei denen es sich um Innervationen handelt, die von dem Aufmerken, namentlich der gespannten Aufmerksamkeit abhängen.

Schließlich müssen wir noch hinzufügen, daß in allen den angeführten Fällen oft statt oder neben Muskelinnervationen im gewöhnlichen Sinn, d. h. Kontraktionen quergestreifter Muskeln auch Innervationen glatter Muskeln, namentlich der Blutgefäße, und Drüseninnervationen, z. B. Weinen, in analoger Weise vorkommen und wirksam sind. Es ist nicht uninteressant, daß einzelne dieser Reaktionen, z. B. gerade das Weinen, im Lauf des letzten Jahrhunderts allmählich seltener geworden sind — ob auf Kosten des ästhetischen Genusses, mag dahingestellt bleiben.

Damit haben wir einen ausreichenden Überblick über die Tatsachen der Einfühlung und ihrer Begleit- und Folgeerscheinungen gewonnen und werfen jetzt die Frage auf: welche Bedeutung haben sie für den ästhetischen Genuß als solchem? Die Antworten lauten bis auf den heutigen Tag sehr verschieden. Einzelne Forscher wie z. B. Th. Lipps [3] halten die Einfühlung für die Grundlage der Ästhetik, viele andere [4] erkennen sie nur als

---

1) Der ästhetische Genuß, Gießen 1902, S. 179 ff.; Philos. Monatshefte 1893, Bd. 29, S. 531; Einleitung in die Ästhetik, Gießen 1892, S. 82 ff.; Ztschr. f. Ästh. 1909, Bd. 4, S. 161 (Heranziehung der James-Langeschen Affekttheorie); Ztschr. f. Ästh. 1910, Bd. 5, S. 173 (in Aufsatz von Vernon Lee). Zum Verständnis der Ansicht von Groos bemerke ich, daß Gr. die Grundlage der ästhetischen Vorgänge in dem „ästhetischen Schein" als einem Mittelding zwischen reiner Verstandestätigkeit und reiner Sinnesempfindung sucht und diesen ästhetischen Schein mit der inneren Nachahmung identifiziert. In der letzteren liegt zugleich das Tätigkeitsmoment, das bei dem ästhetischen Erlebnis zu dem bloßen passiven Zustand hinzukommen muß. Vgl. auch Vernon Lee, Ztschr. f. Ästh. 1910, Bd. 5, S. 145 und Contemp. Review 1897 (mit Anstruther-Thomson).

2) Ltf. 12. Aufl. S. 258, 486, 575, 581.

3) Vgl. Lit.angaben II, S. 85, Anm. 4. Auch Volkelt betrachtet „die Einfühlung zusamt der Verschmelzung" als „Mittelpunkt des ästhetischen Betrachtens" (System der Ästh., München 1905, Bd. 1, S. 351).

4) So z. B. W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung, München 1908, 7. Aufl. 1919, S. 3, 59 usf.; Th. A. Meyer, Ztschr. f. Ästh. 1914, Bd. 9, S. 47 (57)

ein Moment an, das zum ästhetischen Genuß oft beiträgt. Ich stelle mich durchaus auf seiten der letzteren. Es mag einzelne Menschen geben, z. B. Lipps selbst, bei denen in der Tat der ästhetische Genuß fast stets oder vielleicht sogar stets mit Einfühlung verbunden ist[1], dem stehen aber zahlreiche Personen gegenüber, und zwar gerade auch ästhetisch veranlagte und ästhetisch gebildete, die auf das Bestimmteste erklären, daß sie nicht selten einen sehr hohen ästhetischen Genuß haben, ohne irgend etwas von Einfühlungsprozessen konstatieren zu können. Alle diese Stimmen lassen sich nicht einfach wegdekretieren. Damit ist aber schon erwiesen, daß die Einfühlung für den ästhetischen Genuß keineswegs unentbehrlich ist, und daß ihre Bedeutung für ihn individuell sehr verschieden ist und zwar sowohl bezüglich des genießenden Individuums wie bezüglich der einzelnen ästhetischen Gebilde.

Die Frage, welche Art der Einfühlung — die einfach beseelende oder die egotistische — mehr Einfluß auf den ästhetischen Genuß hat, läßt sich gleichfalls nicht generell beantworten. Nach meinen langjährigen Untersuchungen ist im Bereich der Architektur, Ornamentik und Skulptur, soweit es sich um Darstellung lebloser Objekte handelt, sowohl beseelende wie egotistische Einfühlung weniger häufig, als gewöhnlich angenommen wird. So bleibt die oben herangezogene Einfühlung in Säulen doch meistens aus, ohne daß der ästhetische Genuß merklich leidet. Anders verhält es sich, wenn der Bildhauer lebende Objekte schafft, also Menschen oder Götter oder Tiere.[2] Die beseelende Einfühlung im speziellen ästhetischen Sinn kommt vor solchen Werken freilich nicht in Frage. Zwar sind Stein und Erz und Holz immer leblos und bedürfen insofern immer einer Beseelung, aber diese Beseelung ist, wie wir schon vorhin bemerkt haben, keine spezifisch ästhetische: sie ist für uns ein geradezu selbstverständlicher Vorgang, der sich auch außerhalb der ästhetischen Vorgänge allenthalben vollzieht; ein nach Haltung usw. als lebend dargestellter tierischer und menschlicher Körper gilt dem Betrachter immer als beseelt. Anders verhält es sich mit der egotistischen Einfühlung. Sie findet in solchen Statuen ein durchaus

---

und namentl. 1912, Bd. 7, S. 529; Ch. Lalo, Rev. philos. 1908, Bd. 66, S. 441 (vgl. II, S. 87, Anm. 2) und Les sentiments esthétiques, Paris 1910.

1) Die sehr schwankenden und unklaren, oft außerordentlich weiten Definitionen der Einfühlung bei Lipps kommen dabei sehr störend in Betracht. Vgl. II, S. 85, Anm. 4.

2) Von pflanzlichen Lebewesen sei hier abgesehen. Sie nehmen in vielen Beziehungen eine intermediäre Stellung ein.



geeignetes Gebiet und stellt sich daher auch sehr häufig ein. Daß ihr Einfluß auf den ästhetischen Genuß immer günstig ist, möchte ich bezweifeln. Sie müssen bedenken, daß gerade auch die vollständige Abstraktion vom Ich, das Vergessen des Ich in der sog. Kontemplation den ästhetischen Genuß oft in hohen Maße fördert. Bleibt also nicht, etwas kurz ausgedrückt, das Ich des Kunstgenießenden zuweilen besser ganz außer Spiel? Genieße ich nicht den Anblick der Venus von Milo, der Athene des Myron, des Zeus von Otricoli am vollkommensten, wenn ich von meinem eigenen Ich gänzlich abstrahiere? Und gilt nicht dasselbe z. B. auch vom Anblick einer gewaltigen Alpenlandschaft oder des schier unendlichen Meers? Wird durch die Einmischung meines Ich nicht geradezu eine entstellende und verkleinernde Transformation des ästhetischen Objekts herbeigeführt? Ist nicht eine besondere Resonanz im Ich des Betrachters in vielen Fällen überflüssig und schädlich?

Wir haben zu fragen, wie der Widerspruch, auf den wir jetzt gestoßen sind, zu lösen ist. Die Lösung ergibt sich, wenn wir prüfen, was in unserem Ich denn eigentlich eingefühlt wird und was in unserem Ich den ästhetischen Genuß beeinträchtigt. Die Abstraktion vom Ich ist zunächst unbedingt für den vollkommenen und reinen ästhetischen Genuß erforderlich, soweit Wünsche und andere Willensprozesse des Ich in Betracht kommen. Als wir in der ersten Vorlesung die Abgrenzung des Ästhetischen gegen das Nützliche bzw. Teletische vornahmen, haben wir diesen Satz bereits aufgestellt. Nicht ganz so unbedingt können wir die Ausschließung aller Ich-Erinnerungen, d. h. aller Erinnerungen aus dem eigenen Leben verlangen. Wir werden in der nächsten Vorlesung erfahren, daß persönliche Erinnerungsbilder bei vielen Kunstgenießenden, z. B. wenn sie ein lyrisches Gedicht hören oder lesen, mehr oder weniger deutlich anklingen und zwar einerseits die Aufnahme des ästhetischen Objekts verstümmeln, aber doch andrerseits den Genuß auch erhöhen können. Verwickelter gestaltet sich die Abstraktionsfrage bezüglich der Stimmungen und sonstigen Gefühlsprozesse, mit denen der Genießende an das ästhetische Objekt herantritt, die also schon vor dem ästhetischen Erlebnis vorhanden sind. Man könnte meinen, daß solche Stimmungen mit dem Eintritt des ästhetischen Erlebnisses vollständig schweigen und den neuen ästhetischen Gefühlen das Feld gänzlich überlassen müßten. Die Erfahrung bestätigt diese Meinung keineswegs immer. Mitunter paßt sich eine solche vorausgehende Stimmung in wunderbarer Weise den vom ästhetischen

Objekt zu erzeugenden Gefühlen an, verschmilzt mit ihnen und kann sie steigern. Sie kann geradezu vorbereitend wirken. Voraussetzung für eine solche günstige Wirkung ist selbstverständlich eine gewisse Verwandtschaft — keineswegs stets Ähnlichkeit — der vorausgehenden Stimmung mit dem zu weckenden ästhetischen Gefühl. Ob eine solche besteht, ist allerdings im allgemeinen dem Zufall überlassen. Indessen können wir sie in einzelnen Fällen auch willkürlich herstellen, sei es daß wir uns im Hinblick auf ein bestimmtes ästhetisches Objekt, dessen Genuß uns bevorsteht, auf irgend einem Weg in eine „verwandte", „vorbereitende" Stimmung versetzen, sei es daß wir in einer bestimmten Stimmung ein verwandtes ästhetisches Objekt willkürlich auswählen. So kann einerseits ein kurzer einsamer Abendspaziergang mich in der wirksamsten Weise auf den Genuß des deutschen Requiems von Brahms vorbereiten, und andrerseits habe ich oft genug Stimmungen, in denen ich beispielsweise zu einem Hölderlinschen Gedicht oder zu diesem oder jenem Kapitel eines Jean Paulschen Romans greife, weil ich mit gutem Grund erwarte, daß gerade bei meiner gegenwärtigen Stimmung seine ästhetische Wirkung besonders groß sein wird.[1] Leider ist uns Menschenkindern nur selten Zeit und Gelegenheit gegeben, diese Möglichkeit einer Steigerung der ästhetischen Wirkungen zu verwirklichen. Mit diesen Erscheinungen hängt auch der steigernde Einfluß zusammen, den ein ästhetischer Genuß auf einen nachfolgenden zweiten haben kann. Wie selten wird dieser Faktor in unseren Konzertprogrammen, wie selten bei der Zusammenlegung mehrerer kleiner Theaterstücke auf einen Abend berücksichtigt! wie selten können wir einer dramatischen Aufführung eine vorbereitende Darbietung aus dem Bereich der bildenden Kunst vorausschicken! Jetzt wagt man es sogar, der Aufführung eines Dramas Reklameanzeigen auf dem Vorhang vorauszuschicken. Und wie „vorbereitend" kann doch ein geeignetes Gemälde auf dem Vorhang und auch das gesamte architektonische und ornamentale Innenbild des Theaters wirken![2] Die Musik, welche bei uns nur ausnahmsweise, in Spanien fast regelmäßig dem Drama vorausgeht und die Pausen zwischen den Akten ausfüllt, kann denselben Zweck

1) Mit dem Trost-Suchen und Ablenkung-Suchen in der Poesie hat dies, wie ich wohl kaum zu sagen brauche, so gut wie nichts zu tun.

2) Freilich wird hier die „Vorbereitung" meistens nur generell sein. Die Anpassung an das spezielle Drama, das zur Aufführung gelangt, wird praktisch nur sehr selten zu ermöglichen sein.

erfüllen.[1] Die Bedeutung der Ouverture und der musikalischen Zwischenspiele — denken Sie z. B. an Beethovens Musik zu Egmont! — beruht zum Teil auf einer solchen Vorbereitung.

Aber außer der Übertragung solcher speziellen Ich-Zustände auf das ästhetische Objekt kommt auch die Einfühlung des Ich als eines inhaltlosen, reinen Subjektes in Frage. Wenn ich mich in den ruhenden Satyr des Praxiteles hineindenke, so brauche ich keine meiner Erinnerungen, Stimmungen usf. in den Einfühlungsakt mitzunehmen. Ich kann von allem speziellen Inhalt meines Ichs abstrahieren und eben nur das Ich als Ich in das ästhetische Objekt übertragen. Das auch solche egotistische Übertragungen vorkommen, ist mir nach meinen Beobachtungen an mir selbst und an andern unzweifelhaft, wenn ich auch gern zugebe, daß dieser extreme Grenzfall sehr selten vollständig verwirklicht ist, und daß das Ich fast stets etwas von seiner Eigentümlichkeit mit einschleppt. Theoretisch bleibt deshalb doch die Tatsache bemerkenswert, daß sich wenigstens näherungsweise eine solche Ent-ichung in der jetzt angedeuteten Weise mit der Ich-Einfühlung verbinden kann: der spezielle Ich-Inhalt wird eliminiert, aber das Ich als neutraler Resonanzträger wird eingefühlt.

Damit ist nun aber unsere Frage beantwortet und jener scheinbare Widerspruch beseitigt. Man wird eben in jedem einzelnen Fall zu fragen haben, welche Art der egotistischen Einfühlung bei einem gegebenen ästhetischen Objekt ästhetisch wirksam zu werden vermag. Vor dem Zeus von Otricoli wird nur die inhaltloseste Einfühlung in Betracht kommen, das Kunstwerk selbst soll den ganzen Inhalt schaffen. Der Betrachter soll sogar vergessen, daß er Mensch ist. Wenn wir den sterbenden Gallier des kapitolinischen Museums oder den verwandten Gallier des Louvre oder gar den Gallier und die Gallierin des Museo Buoncampagni sehen, so ist nicht nur eine allgemein-menschliche, sondern auch eine ganz individuelle Resonanz bei vielen Personen für den ästhetischen Genuß günstig. Überdies ist zu betonen, daß die große Mehrzahl der Menschen überhaupt nur zu sehr individuellen Resonanzen befähigt ist.

Und doch wird man sich noch nicht zufrieden geben und fragen, ob nicht auch vor bildnerischen Darstellungen lebend gedachter Wesen trotz gänzlichen Fortbleibens jeder egotistischen Einfühlung,

---

1) Ich will damit die generelle Durchführung der spanischen Sitte durchaus nicht etwa befürworten; denn oft ist eine adäquate vorbereitende Musik nicht aufzufinden, und in vielen Fällen wirkt sie ablenkend und störend. Die jetzige Ausfüllung der Pausen im Foyer ist allerdings in der Regel absolut unästhetisch.



auch einer ganz inhaltlosen, also bei einem absolut objektiven Genießen zuweilen die größten ästhetischen Lustgefühle erzeugt werden. Eine sichere Beantwortung ist kaum möglich. Die meisten Personen geben allerdings an, daß eine solche völlige Ich-Elimination, die auch den Ausschluß jeder Homopathie bedingt, entweder gar nicht gelingt oder, wenn sie gelingt, zu einer erheblichen Abschwächung des ästhetischen Genusses führt. Ich darf Ihnen aber nicht verschweigen, daß vereinzelt auch entgegengesetzte Aussagen vorkommen und zwar auch bei Personen, die in der Selbstbeobachtung sehr gut geübt sind.

Sehr viel einfacher ist die ästhetische Wirkung und Bedeutung der Homopathien festzustellen. Auch sie sind nicht unerläßlich für den ästhetischen Genuß, steigern ihn aber sehr oft erheblich. Und doch erfolgt diese Steigerung nicht bedingungslos. Wenn die Homopathien in sehr großer Stärke auftreten, so können sie das ästhetische Lustgefühl ersticken. Namentlich gilt dies von negativ betonten Homopathien wie Mitleid, Furcht, Schrecken, Ekel. Sie haben früher (I, S. 2) gehört, daß solche negative Gefühle keineswegs aus dem Gebiet des Ästhetischen ausgeschlossen sind, aber ihrem Auftreten sind doch bestimmte Grenzen gezogen. Eine Lustspielfigur darf gelegentlich Ekel erwecken, aber die Homopathie mit diesem Ekel darf nicht so weit gehen, daß das aus dem ganzen Stück resultierende ästhetische Lustgefühl gefährdet wird. Aus analogen Gründen verfehlen viele Rührstücke und Schauerromane ihre ästhetische Wirkung. Selbst die Lustigkeit kann, wenn sie exzessiv ist, einen ähnlichen ungünstigen Einfluß haben.

Der Einfluß der Homästhesien auf den ästhetischen Genuß ist schon deshalb, weil sie viel seltener sind, nicht so wichtig. Wenn sie auftreten, tragen sie zum ästhetischen Genuß in der Regel sehr viel bei. Dies gilt gerade auch von den Homästhesien im Gebiet der sog. niederen Sinne[1] (vgl. II, S. 105), insbesondere den sog. kinästhetischen und vestibularen Empfindungen. Wir müssen nur wiederum die Bedingung stellen, daß die Homästhesie, insbesondere wenn sie negativ betont ist, nicht allzu lebhaft ist. Ich darf die Dolchstiche, die Cäsar treffen, nicht so lebhaft empfinden, daß meine Aufmerksamkeit abgelenkt wird und der negative Gefühlston der Dolchstiche das positive ästhetische Gesamtgefühl in Frage stellt. Wir können dies im Hinblick auf spätere Erörterungen auch fol-

1) Dies hat Volkelt schon vor langer Zeit mit Recht hervorgehoben, Ztschr. f. Psychol. 1903, Bd. 32, S. 1.



gendermaßen formulieren: Homästhesien, namentlich stark negative, dürfen nicht so lebhaft sein, daß sie das Bewußtsein der Unwirklichkeit der Darstellung, das Illusionsbewußtsein, gänzlich aufheben.

Der Einfluß der Homokinesen ist ähnlich zu beurteilen wie derjenige der Homästhesien. Nur ist er praktisch viel wichtiger, weil Homokinesen sehr viel häufiger sind. Sie haben ja gehört, daß sie sich sehr oft mit Überspringung von kinästhetischen Empfindungen unmittelbar im Anschluß an kinästhetische Vorstellungen oder sogar selbst ohne solche einstellen. Weitaus die meisten Personen geben sehr bestimmt an, daß ihr Einfluß auf den ästhetischen Genuß entweder neutral oder — in der Mehrzahl der Fälle — günstig ist. Im ganzen habe ich den Eindruck gewonnen, daß gerade leichte Homokinesen, die dem Genießenden überhaupt nicht oder wenigstens nicht gesondert als solche zum Bewußtsein kommen, für das ästhetische Lustgefühl am bedeutsamsten sind. Es ist wohl auch kein Zufall, daß unter den Werken der Architektonik und Skulptur diejenigen des Barocks besonders häufig starke Homokinesen hervorrufen und diese durchaus nicht immer ästhetisch positiv wirken.[1]

Ich habe in meinen letzten Ausführungen absichtlich vorzugsweise die Werke der bildenden Kunst berücksichtigt, weil für diese die ästhetische Bedeutung der Einfühlung besonders umstritten ist. Daß im Bereich der Dichtkunst, insbesondere sobald das Dichtwerk uns Personen darstellt, die egotistische Einfühlung die allergrößte Bedeutung hat, bedarf keines Nachweises. Sie werden mir auch ohne weiteres zustimmen, wenn ich behaupte, daß dieser Einfühlungsprozeß in der Regel sein Maximum im aufgeführten Drama erreicht.

In unseren weiteren Untersuchungen werden wir noch sehr oft Gelegenheit finden, Einfühlungstatsachen heranzuziehen. Vorläufig mögen diese Ausführungen zur allgemeinen Charakteristik der Einfühlung und ihrer ästhetischen Bedeutung genügen! Sie haben uns außerdem deutlich gezeigt, daß die Einfühlungsvorgänge nur einen Teil der Auffassungs- und Phantasietätigkeit darstellen, welche jedes ästhetische Erlebnis begleitet, und welche uns daher in unsrer nächsten Vorlesung ausführlich beschäftigen soll.

1) Hiermit stimmen die Ausführungen von Hamann, Wesen des Plastischen, Ztschr f. Ästh. 1908, Bd. 3, S. 1 ff. gut überein.



12. Vorlesung.

Ästhetik der Vorstellungen. 4. Die ästhetische Auffassung und das Hinzuphantasieren.

Aus unseren letzten Untersuchungen ergab sich unmittelbar die Forderung einer allgemeinen Untersuchung der Vorstellungs- und Denkvorgänge, welche mit der Auffassung eines ästhetischen Objektes verknüpft sind. Wir wollen dieser Forderung heute in weitestem Maße nachkommen. Wir sehen also von den besonderen Vorgängen, die wir unter dem Namen der Einfühlung kennen gelernt haben, jetzt ganz ab und fragen ganz allgemein: welche Vorstellungs- und Denkvorgänge werden von den Empfindungen, die uns in dem ästhetischen Objekt gegeben sind, hervorgerufen? Mit der Beantwortung dieser Frage öffnen wir uns den Weg zur Lösung des Grundproblems der Vorstellungsästhetik, das wir, wie Sie sich erinnern werden, folgendermaßen formuliert haben (I, S. 269): welche Vorstellungen wirken ästhetisch, und auf welchen Eigenschaften des ästhetischen Objekts beruht ihre ästhetische Wirkung?

Die zur Untersuchung stehenden Vorstellungs- und Denkvorgänge können wir sofort noch etwas schärfer bestimmen. Es handelt sich nämlich erstens um die unmittelbar mit dem Erkennen oder Wiedererkennen der dargebotenen Objekte verbundenen Prozesse des Zerlegens, Zusammenfassens und Vergleichens und die hieran sich anschließenden des Deutens und Verstehens und zweitens um das Hinzudenken neuer nicht unmittelbar durch das Objekt gegebener Vorstellungen. Die ersteren Prozesse fassen wir uuter dem Terminus „Auffassung“ zusammen;[1] die letzteren bezeichnen wir vorläufig, um gar nichts zu präjudizieren, als adjungierende d. h. hinzufügende Vorstellungstätigkeit und schicken voraus, daß die ästhetisch bedeutsamste Form der letzteren das Hinzuphantasieren ist, und daß selbstverständlich Gefühlsvorgänge auch bei der adjungierenden Vorstellungstätigkeit wesentlich beteiligt sind.

---

1) Ltf. d. phys. Psychol. 12. Aufl. S. 400, 403 und namentl. 480f.

Bei dem Terminus Vorstellung und Vorstellen schließen wir stets die begleitenden Gefühlstöne ein.

Ein Beispiel wird Ihnen sofort die Richtigkeit dieser Gliederung zeigen. Ich sehe das Bild Menzels „Falke und Taube“ (vgl. Fig. 37). Mit dem Erkennen der beiden Vögel verbinden sich unmittelbar bestimmte intellektuelle Prozesse. Ich isoliere aus dem Gesamtbild die Gestalten des Falken und der Taube. Mit dieser Isolierung oder Zerlegung aber ist stets eine Zusammenfassung untrennbar verknüpft. Ich fasse nicht nur die gesamte Gestalt des Falken und ebenso die gesamte Gestalt der Taube zu je einer Einheit, einem einheitlichen Komplex zusammen, sondern verbinde auch die beiden Vögel untereinander im Sinn einer Komplexion höherer Ordnung zu einer „Gruppe“. Und diese Zusammenfassungen sind wieder unlösbar mit bestimmten Beziehungsvorstellungen verbunden: ich erkenne sofort, daß der Falke die Taube verfolgt und sie schon fast erreicht hat. Ich deute oder verstehe das Bild. Alle diese Vorgänge machen zusammen das aus, was wir als Auffassung bezeichnen. Nicht selten tritt nun aber noch eine adjungierende Vorstellungstätigkeit hinzu: es fällt uns z. B. ein Raubvogel ein, den wir vor einiger Zeit beobachtet haben, oder wir stellen uns einen schützenden Taubenschlag vor, dem die Taube zufliegt u. dgl. m. Diese Vorstellungen sind nicht unmittelbar im Ojekt gegeben, wir „erweitern“ das Objekt mit Hilfe unsrer Phantasie: wir „phantasieren hinzu“.

Die Auffassungsvorgänge sind — mit einigen Ausnahmen und Einschränkungen, die wir bald kennen lernen werden — unerläßlich, gewissermaßen obligatorisch für den ästhetischen Genuß, die adjungierenden Vorstellungsvorgänge sind mehr oder weniger fakultativ.

Wir beginnen mit der Untersuchung der **Auffassungsvorgänge** in Bezug auf ihre ästhetische Bedeutung. Unter ihnen interessiert uns zunächst der Akt, den wir eben in unserem Beispiel als „Isolierung“ bezeichnet haben. Es wird nicht das gesamte Bild in allen seinen Teilen gleichmäßig aufgefaßt, sondern einzelne Teile, wie z. B. auf dem Menzelschen Bild die Wolken des Hintergrunds, treten gegenüber anderen — Falke und Taube — ganz zurück. Es findet also eine abgestufte Auswahl statt, die wir gewöhnlich der „Aufmerksamkeit“ zuschreiben. Einzelne Teile oder Gegenstände des Objekts werden mehr oder weniger „reprimiert“, andere mehr oder weniger „akzentuiert“. Akzentuation und Repression kann man unter dem Namen Differenzierung zusammen-



Fig. 37. Falke und Taube, von A. v. Menzel (entstanden um 1846) (aus Die Kunst für Alle, **Jahrg.** 31, 1915—1916, Verlag F. Bruckmann A.-G. München). Vgl. II, S. 118, 120, 139, 152.

fassen. Mit beiden verbindet sich in der Regel ein abgestuftes Wiedererkennen[1]: die Taube wird als Taube, der Falke als Falke wiedererkannt, während sich an die reprimierten Objekte kein oder nur ein sehr undeutliches Wiedererkennen anschließt. Diese Vorgänge einer besonderen Seelenfunktion oder gar einem besonderen Seelenvermögen wie Apperzeption, Aufmerksamkeit zuzuschreiben, liegt keine Veranlassung vor. Das Aufmerken läßt sich ausreichend mit Hilfe der Assoziationsgesetze erklären. Ich richte meine Aufmerksamkeit auf einen Teil a eines Bildes bedeutet nur, daß ich an diesen Teil a Vorstellungen anknüpfe, während eine solche Vorstellungsanknüpfung an andere Teile, z. B. b, unterbleibt. An welche Teile die Anknüpfung erfolgt, hängt von ganz bestimmten gesetzmäßig wirkenden Faktoren ab, deren Kenntnis uns für die folgenden Auseinandersetzungen unentbehrlich ist. Wir können vier solche Faktoren unterscheiden:

1. die Intensität der einzelnen vom Objekt hervorgerufenen Empfindungen,
2. die Gefühlsbetonung dieser einzelnen Empfindungen,
3. die Assimilierbarkeit der einzelnen Empfindungen an latente Vorstellungen des Betrachters und
4. die Erregbarkeit der latenten Vorstellungen des Betrachters.

Beispiele für den Einfluß der Intensität finden Sie allenthalben. Ein sehr lauter Ton, ein sehr helles Licht zieht ceteris paribus die Aufmerksamkeit auf sich. Ebenso kann ich Sie bezüglich des Einflusses der Gefühlsbetonung auf alltägliche Erfahrungen verweisen. Eine auffällige Konsonanz, aber ebenso auch eine auffällige Dissonanz, eine besonders schöne, aber ebenso auch eine besonders häßliche Farbenkombination werden von unserer Aufmerksamkeit bevorzugt. Die zahllosen gleichgültigen Ereignisse und Handlungen einer epischen oder dramatischen Dichtung bleiben eben infolge ihrer dürftigen Gefühlsbetonung unbemerkt, während mit dem Grad der positiven oder negativen Gefühlsbetonung die Attraktion für die Aufmerksamkeit zunimmt. Etwas genauer müssen wir die an dritter Stelle genannte Assimilierbarkeit erklären. Es gibt Empfindungen, die sehr wenig assimilierbar, d. h. für die Anknüpfung von Vorstellungen sehr wenig geeignet sind. Undeutliche Schatten und Linien, unbestimmte Geräusche, verwaschene, wenig

1) subsumie



gesättigte Farben bleiben sehr oft unbemerkt, weil keine Vorstellungen vorhanden sind, die ihnen entsprechen und daher angeknüpft werden könnten.[1] Sie lösen kein Wiedererkennen, keine Erinnerungen, keine Urteile aus. Kurz: sie sind nicht assimilierbar. Hiermit hängt, wie sich leicht nachweisen läßt[2], auch zum Teil die Tatsache zusammen, daß diejenigen Reize, die dem sog. Fixationspunkt und damit der Macula lutea, dem Bezirk des schärfsten Sehens beider Netzhäute entsprechen, in der Regel vor den in der Peripherie des Gesichtsfelds gelegenen Reizen von der Aufmerksamkeit bevorzugt werden. Ferner erklärt sich aus dem Einfluß der Assimilierbarkeit die Bevorzugung bedeutsamer Gegenstände. Die „Bedeutsamkeit" eines Gegenstandes besteht eben darin, daß er für größere und, wie wir gleich hinzufügen können, besonders gefühlsbetonte Vorstellungen und Vorstellungskomplexe Anknüpfungsmöglichkeiten darbietet. Auf jenem Menzelschen Bild richten wir die Aufmerksamkeit auch deshalb auf Falke und Taube, weil sie eine „Bedeutung" haben und insofern „bedeutsam" sind, weil ich mir bei ihnen etwas denken kann, während die Wolken im Hintergrund, auch abgesehen von ihrer Unbestimmtheit, zu „Deutungen" so gut wie gar nicht einladen.

Die drei ersten Faktoren — Intensität, Gefühlston und Assimilierbarkeit — können wir zusammenfassend als den assoziativen Impuls der einzelnen Empfindungen bezeichnen.[3] Meistens wirken sie in sehr verwickelter Weise zusammen. Wir können also sagen: Falke und Taube auf dem Menzelschen Bild haben einen starken assoziativen Impuls, die Melodie eines Lieds hat meistens einen stärkeren assoziativen Impuls als der begleitende Text usf. Ob damit die in der Empfindung gelegenen, die Aufmerksamkeit bestimmenden Faktoren erschöpft sind, ist zweifelhaft. Ich habe die Vermutung ausgesprochen, daß der Kontrast, der ja zweifelsohne gleichfalls für die Auswahl der Aufmerksamkeit von erheblicher Bedeutung ist, ein weiterer selbständiger, auf die drei ersten Faktoren nicht vollständig zurückführbarer Faktor ist.[4]

---

1) Zuweilen liegt die Ursache auch darin, daß die Zahl der entfernt entsprechenden und anknüpfbaren Vorstellungen zwar sehr groß ist, aber keine unter ihnen durch besondere Energie über die anderen überwiegt.

2) Ltf. der phys. Psychol. 12. Aufl. S. 467.

3) In meinem Ltf. S. 474 habe ich aus bestimmten, hier nicht zu erörternden Gründen die Assimilierbarkeit nicht zu dem assoziativen Impuls der Empfindungen gerechnet.

4) L. c. S. 475.

Jedenfalls aber kommt zu den drei genannten Faktoren noch ein vierter auf dem Gebiet der Vorstellungen hinzu, den ich Ihnen vorhin kurz unter dem Titel „Erregbarkeit der latenten Vorstellungen des Betrachters" angeführt habe. Er spielt in der ästhetischen Aufmerksamkeit eine große Rolle. Der Kunstgenießende, der eine Statue betrachtet, ein Gedicht hört usf., tritt an den Kunstgenuß natürlich stets mit irgendwelchen, oft vom ästhetischen Objekt weit abliegenden aktuellen, d. h. gegenwärtig bewußten Vorstellungen heran. Diese aktuellen Vorstellungen interessieren uns augenblicklich nicht. Außer ihnen sind aber zahllose Vorstellungen und Vorstellungskomplexe in ihm aufgespeichert, die früher einmal aktuell, d. h. bewußt waren, zur Zeit jedoch gänzlich latent, d. h. unbewußt sind. Unter diesen sind für uns namentlich diejenigen wichtig, welche vor kürzerer Zeit aktuell gewesen sind. Diese „rezenten" latenten Vorstellungen spielen nämlich bei der Aufmerksamkeitsauswahl sehr oft eine entscheidende Rolle. Von der Erregbarkeitsverteilung dieser latenten Vorstellungen hängt es sehr oft ab, ob dieser oder jener Teil eines Objektes die Aufmerksamkeit des Kunstgenießenden auf sich lenkt. Ich habe sie daher vorhin ausdrücklich als vierten Faktor angeführt.[1] Mit ihr hängen auch alle die wichtigen Tatsachen zusammen, die ich unter der Bezeichnung „Konstellation" zusammengefaßt habe. Wir können kurz folgenden Satz aufstellen: sowohl der Ablauf unseres Denkens wie die Auswahl der Aufmerksamkeit hängt in weitem Umfang auch von der Erregbarkeitsverteilung der latenten Vorstellungen im allgemeinen und speziell von der sog. Konstellation ab. Die hierher gehörigen Tatsachen sind für viele unserer weiteren ästhetischen Untersuchungen so wichtig, daß ich sie durch einige Beispiele, die auch die Besonderheit der Konstellation klarstellen sollen, belegen will. Wir gehen von dem sog. Assoziationsversuch aus. Dieser besteht darin, daß ich einer Vp. irgendein Wort zurufe und diese mit dem Wort für die erste Vorstellung, die ihr einfällt, zu antworten hat. Rufe ich ihr z. B. „Löwe" zu, so antwortet sie etwa „Wüste"; rufe ich ihr unmittelbar danach „Berg" zu, so tritt als Reaktionsvorstellung vielleicht „Tal" auf. Wähle ich nun als drittes Reizwort „Raubtier", so folgt als Reaktionswort oft — jedenfalls öfter, als dem Zufall entspricht — „Löwe". Die Ursache ist leicht zu erkennen. Weil die Vorstellung „Löwe" durch den

1) Dieser vierte Faktor bildet gewissermaßen das Komplement zu dem dritten, der Assimilierbarkeit.

ersten Versuch der Reihe eben erst geweckt worden war, hat sie eine größere Erregbarkeit, und zwar kommt ihr diese Erregbarkeit auch als latente Vorstellung zu. Deshalb stellt sie sich bei dem dritten Versuch ein, obwohl ich zwischen dem ersten und dritten Versuch gar nicht mehr an Löwen gedacht habe. Hier ist also für den Ablauf meines Denkens die gesteigerte Erregbarkeit einer kurz vorher aktuell gewesenen Vorstellung maßgebend gewesen. Es ist nun aber durchaus nicht notwendig, daß die bezügliche Vorstellung selbst vorher aufgetreten ist, es genügt, daß irgendeine verwandte Vorstellung, eine Vorstellung z. B., die demselben Komplex angehört, vorausgegangen ist. Ein Beispiel liefert das folgende Paar eines Assoziationsversuchs:

1. Meer—Welle
2. Tier—Fisch.

Als die Vp. bei dem ersten Versuch auf „Meer“ mit der Vorstellung „Welle“ reagierte, dachte sie nicht an „Fisch“, aber trotzdem haben die Vorstellungen „Meer“ und „Welle“ dahin gewirkt, daß bei dem folgenden Versuch auf Tier gerade mit Fisch reagiert wurde. In einem einzelnen Fall könnte man natürlich an einen Zufall denken, aber die statistisch feststellbare Häufigkeit solcher Reihen ist viel zu groß, als daß wir mit Zufällen bei unserer Erklärung auskommen könnten. Bei diesem Versuch war die Vorstellung „Fisch“ aktuell überhaupt nicht vorausgegangen, sondern nur die Vorstellung „Meer“, die zu Fisch in enger, wie wir sagen, verwandtschaftlicher Beziehung steht. Durch die Vorstellung „Meer“ — so müssen wir schließen — ist außer der Vorstellung „Meer“ selbst auch die Gesamtheit aller Vorstellungen, die zu „Meer“ in assoziativen Beziehungen stehen, erregbarer geworden, und deshalb ist auf das Reizwort Tier gerade die Assoziation Fisch erfolgt. Diesen wichtigen Spezialfall der Erregbarkeitssteigerung latenter Vorstellungen habe ich als Konstellation bezeichnet. Sie beherrscht allenthalben den Ablauf unseres Denkens. Es läßt sich nämlich leicht zeigen, daß der „konstellierende“ Einfluß einer Vorstellung wie „Meer“ sich nicht nur auf den nächsten Versuch, sondern sehr oft über viele Versuche einer Reihe erstreckt, und daß er sich allenthalben auch bei Urteilsassoziationen geltend macht.

In den eben besprochenen Fällen handelte es sich um den Einfluß der Erregbarkeitssteigerung und speziell der Konstellation latenter Vorstellungen auf die Auswahl unserer Vorstellungen im Ablauf unseres Denkens. Ich will Ihnen jetzt ein analoges Beispiel

für die Auswahl unter den Empfindungen bei dem Aufmerken, bei der Isolation und Akzentuation, die uns jetzt interessiert, geben. Ich habe mich kürzlich mit der Verwendung des Rot in der Malerei beschäftigt, nun trete ich vor irgendein Gemälde, und das erste, was mir in die Augen fällt, was meine Aufmerksamkeit auf sich zieht, woran ich Vorstellungen anknüpfe — alles Ausdrücke für denselben Vorgang —, ist das Rot eines Mantels auf dem Bild. Die Analogie zu der Assoziation Raubtier—Löwe liegt auf der Hand.[1] Und auch für den Spezialfall der Konstellation bieten sich überall Beispiele. Ich habe mich heute vormittag lange mit der Ästhetik kirchlicher Bauten beschäftigt; am Nachmittag betrachte ich die Kopie eines Dürerschen Holzschnitts, und zu meinem eigenen Erstaunen heftet sich meine Aufmerksamkeit zuerst auf die Architektur eines Hauses im Hintergrund, obwohl es ästhetisch und auch in anderen Beziehungen durchaus nichts Besonderes darbietet, und obwohl es mit einem kirchlichen Bau keinerlei Ähnlichkeit hat. Die Erklärung entspricht ganz derjenigen, die ich Ihnen eben für die Assoziation Tier—Fisch gegeben habe: durch die Beschäftigung mit den kirchlichen Bauten ist der gesamte Vorstellungskreis „Architektur" erregbarer geworden, und die gesteigerte Erregbarkeit dieses Vorstellungskreises lenkt im Sinn der Konstellation die Aufmerksamkeitsauswahl auf das Haus des Dürerschen Bildes.

Nach diesen Bemerkungen sind wir genügend vorbereitet, den Vorgang der Isolierung, welchen wir an die Spitze der Analyse der ästhetischen Auffassungsvorgänge gestellt haben, weiter zu verfolgen. Wir begreifen jetzt nämlich sehr wohl, daß sowohl die Repression wie die Akzentuation, von der wir gesprochen haben, in sehr verschiedenen Graden auftritt. Ein Gegenstand, der bezüglich der erörterten vier Faktoren ungünstig gestellt ist, wird bald ganz übersehen, bald aber doch wenigstens einige unbestimmte, undeutliche, energieschwache Vorstellungen auslösen, die mir gar nicht gesondert zum Bewußtsein kommen, aber in dem früher (II, S. 87) erwähnten Halo der Hauptvorstellungen, die wir an die akzentuierten Gegenstände anknüpfen, mit enthalten sind. Es ist oft sehr schwer zwischen diesen beiden Fällen — der totalen und der partiellen Repression — durch Selbstbeobachtung zu unterscheiden. Wir wollen für unsere Zwecke alle Fälle einer erheblicheren Repression

1) Hatte ich vorher die Zielvorstellung „Untersuchung der Verwendung des Rot auf dem bez. Gemälde", so bezeichnen wir den Aufmerksamkeitsakt als willkürlich. Vgl. Ltf. S. 486ff. und Grundl. der Psychol. II, S. 261.



als Eklipsen, d. h. wörtlich Verdunkelungen, bezeichnen. Man ist erstaunt, wie häufig und wie erheblich sie bei den meisten Menschen sind, und daß oft selbst bedeutsame Teilgegenstände eines Kunstwerks solchen Eklipsen verfallen.

Ich lese beispielsweise in langsamem Tempo irgendein lyrisches Gedicht vor, etwa Goethes „Ich ging im Walde so für mich hin". Unter 21 Versuchspersonen, die sich sämtlich mit großem Interesse am Versuch beteiligten und auch ausnahmslos ästhetische Lust bei dem Anhören fühlten, waren nicht weniger als sechs, bei denen stellenweise Eklipsen auftraten. Weit zweckmäßiger wählt man ein Gedicht, das den Hörern ganz unbekannt ist. Man kann dann nach dem Vorlesen und nach den ersten Aussagen der Vpp. leicht durch anschließende Kontrolfragen [1] feststellen, ob tatsächlich Eklipsen vorgelegen haben. Das Ergebnis ist noch viel ausgeprägter: bei über der Hälfte der Vpp. finden sich Eklipsen. Mit einer allgemeinen Unaufmerksamkeit oder Zerstreutheit hängt diese Tatsache durchaus nicht zusammen. Oft finden sich die Eklipsen sogar gerade bei Personen, die ihre Aufmerksamkeit im stärksten Maß auf das Gedicht konzentrieren. Ihre Ursache liegt vielmehr größtenteils entweder in dem Übergewicht einzelner Teilgegenstände des Gedichts, die, begünstigt von den besprochenen Faktoren, andere Teilgegenstände nicht aufkommen lassen, oder in dem absorbierenden Einfluß adjungierter Gedanken.

Mit der Isolation verbindet sich untrennbar die Zusammenfassung oder Komplexion, die Ihnen aus unseren früheren Vorlesungen schon ausreichend bekannt ist. Während die Isolation ein Akt der analytischen Funktion ist, ist die Komplexion ein Akt der synthetischen. Die Eigenschaften, welche ein ästhetisches Objekt haben muß, um eine ästhetisch wirksame Komplexion zu ermöglichen, haben wir unter dem zusammenfassenden Namen der Komplexibilität schon besprochen. Wir können daher jetzt unmittelbar zu dem vorhin an dritter Stelle angeführten Teilvorgang der Auffassung, der Anknüpfung von Beziehungsvorstellungen übergehen, und zwar haben wir uns jetzt nicht mehr mit dieser letzteren im Hinblick auf ihre Beteiligung bei der Komplexion zu beschäftigen, sondern nur im Hinblick auf das Deuten und Verstehen des ästhetischen Gegenstandes. Es interessieren uns also jetzt nicht die speziellen räumlichen, zeitlichen, kausalen und

1) Diese sind selbstverständlich mit Vexierfragen zu verbinden, d. h. Fragen nach Gegenständen, die in dem Gedicht überhaupt nicht vorgekommen sind (Suggestibilität!).



logischen Einheitsbeziehungen, die wir früher erörtert haben, sondern ganz allgemein diejenigen Beziehungen, die in dem ästhetischen Objekt gelegen sind, z. B. vom Schaffenden in ein Kunstwerk hineingelegt worden sind, und die nun vom Genießenden aufgefaßt werden. Auch haben wir es jetzt mit diesen Beziehungen nicht mehr mit Bezug auf den bloßen Empfindungstatbestand zu tun, sondern nur noch mit Bezug auf die gedanklichen Zusammenhänge. Die Beziehungen der Konsonanz, Konkordanz, Harmonie, der räumlichen und zeitlichen Anordnung scheiden also jetzt vollständig aus; wir haben sie früher eingehend genug behandelt. Nur vorstellungsmäßige Beziehungen kommen jetzt für uns in Betracht.

Was hierunter zu verstehen ist, werden uns einige Beispiele aus den verschiedensten ästhetischen Gebieten sehr bald lehren. Wenden wir uns zunächst zur Musik! Aus den oft angeführten Gründen spielen vorstellungsmäßige Beziehungen hier, solange es sich um reine Instrumentalmusik handelt[1], meist nur eine nebensächliche Rolle, sie fehlen jedoch keineswegs vollkommen. Ich wähle als Beispiel den Ihnen wohlbekannten dritten Satz der Beethovenschen Pastoralsymphonie „lustiges Beisammensein der Landleute". Viele Hörer genießen den Satz, wie man sagen kann, „rein musikalisch" im engeren Sinn. Der indirekte oder assoziative Faktor kommt bei ihnen nur zur Geltung, insofern sie sich ganz unbestimmt eine heitere ländliche Szene vorstellen und auch hier und da einzelne Objekte „wiedererkennen", z. B. die Tanzmelodie oder im vorausgehenden Satz die Vogelstimmen oder im nachfolgenden die Donnerschläge und die Blitze. Aber andere Personen beschränken sich nicht auf ein solches beziehungsloses oder wenigstens sehr beziehungsarmes Wiedererkennen einzelner Teilobjekte, sondern denken die zusammenhängenden Beziehungen mit oder nach, die der Komponist in den Satz gelegt hat. In unserem Beispiel wäre dies das Herbeieilen der Bauern, das drollige Spiel der halbverschlafenen Dorfmusikanten und das Gewimmel des ländlichen Tanzes, der durch das erst langsam, dann immer rascher aufziehende Gewitter unterbrochen wird. Einzelne dieser Beziehungen, z. B. jenes Spiel der Musikanten, werden wohl fast stets nur auf Grund eines vom

1) Th. Gautier, L'art dramatique etc. Sér. 6, S. 274, hat behauptet, die reine Musik (musique pure), speziell die Symphonie habe ihr natürliches Vaterland in der „rêveuse Allemagne". Das ist nur richtig, wenn man wie oben das Abstrahieren von bestimmten Objektinhalten als Charakteristikum des Träumerischen betrachtet.



Komponisten gegebenen Kommentars[1] richtig aufgefaßt werden, sehr viele andere bedürfen eines solchen nicht. Für den ästhetischen Genuß sind auch die ersteren durchaus nicht gleichgültig. Ich erinnere mich noch sehr gut meines Kunstgenusses an der Pastorale aus einer Zeit, zu der ich von jener Nachahmung einer verschlafenen Dorfmusik nichts wußte. Der rein musikalische Genuß der in Betracht kommenden Takte war kaum geringer, aber er war von anderer Art, er war eben rein musikalisch. Seitdem ich weiß, welche Beziehungen Beethoven in die Takte hineingelegt hat, „verstehe" ich sie auch über den Tatbestand der musikalischen Empfindungen hinaus.

Viele Ouvertüren liefern Ihnen weitere Beispiele. Höre ich eine mir gänzlich unbekannte Oper einschließlich ihrer Ouvertüre zum ersten Male, so fasse ich die Ouvertüre sehr oft nur rein musikalisch auf. Höre ich sie später einmal wieder, so entnehme ich aus der Erinnerung an die Oper zahlreiche Beziehungen, die ich nun in die Ouvertüre hineindenke. Ich verstehe sie im gedanklichen Sinn.

Ein zweites Beispiel sei der Landschaftsmalerei entnommen. Ich sehe etwa auf einem Bild von Jak. Ruysdael eine Eichengruppe. In diesem Fall hat es auf gedanklichem Gebiet sehr häufig sein Bewenden mit einem bloßen Wiedererkennen: ich erkenne die Bäume als Eichen wieder. Oft ist sogar — trotz hohen ästhetischen Genusses — das Wiedererkennen noch unbestimmter: ich erkenne die Bäume nur ganz allgemein als solche, d. h. als Bäume wieder. Anders vor dem Judenkirchhof desselben Meisters. Hier erkennen wir nicht einfach die Särge als Särge, die Ruine als Ruine, die Wolken als Wolken, den Regenbogen als Regenbogen wieder, sondern wir denken allenthalben Beziehungen hinein: die schwarzen Wolken werden als abziehendes Gewitter gedeutet, das Gewitter hat den Bergstrom, der sich einen Weg durch die Grabmäler bricht, entfesselt, der entlaubte, fast geborstene Baum rechts ist ein Opfer des Sturms, der Regenbogen und ein lichter Schein am Himmel kündigen die Wiederkehr von Ruhe und Frieden an. Alle diese Deutungen sind von dem adjungierenden Denken, dem Hinzuphantasieren, das wir bis jetzt nur kurz erwähnt haben und bald ausführlich besprechen werden, noch weit entfernt; denn sie sind unmittelbar durch das ästhetische Objekt und in ihm gegeben, unsere

1) Vgl. A. Schindler, Biographie von L. van Beethoven, 3. Aufl. Teil 1, Münster 1860, S. 156.



Phantasietätigkeit — wenn wir überhaupt schon von einer solchen sprechen wollen — ist im Minimum, sie ist noch fast rein rezeptiv, sie fügt kaum etwas neues hinzu. Dabei räumen wir gern ein, daß diese Auffassung gegebener Beziehungen von jenem bloßen Wiedererkennen durchaus nicht scharf getrennt ist. Es handelt sich sehr oft, wenn nicht immer, um ein Wiedererkennen von Beziehungen. Aber trotz solcher Übergänge müssen wir eben doch festhalten, daß mit diesem beziehenden Denken der ästhetische Vorgang eine tiefgreifende Umgestaltung erleidet. Ich möchte fast sagen: der rein „musikalische" Charakter des Landschaftsbildes wird überlagert von gedanklichen Momenten.

Begreiflicherweise wird diese Auffassung von Beziehungen besonders dann stärker hervortreten, wenn irgendwelche Staffage — Menschen oder Tiere — zu dem einfachen Landschaftsbild hinzukommt: wenn beispielsweise, wie auf einem bekannten Bild Courbets, ein totes Reh im Wald liegt, oder ein Kahn mit Menschen über den Fluß setzt.

Als drittes Beispiel wähle ich ein historisches Gemälde. Während bei vielen historischen Porträts das bloße Wiedererkennen der historischen Persönlichkeit — des Äußeren wie des Charakters — im Vordergrund steht, ist das Auffassen von Beziehungen zwischen den Teilobjekten bei den historischen Bildern im engeren Sinn, d. h. solchen, die einen historischen Vorgang oder eine historische Situation darstellen, für den adäquaten ästhetischen Genuß in der Regel ganz unentbehrlich. Denken Sie beispielsweise an Pilotys „Seni vor der Leiche Wallensteins"! Um das Bild zu genießen, muß ich auf Grund früheren Wissens oder eines beigegebenen Kommentars zahlreiche im Bild gegebene Beziehungen auffassen. Ein Verstehen des Bilds im gedanklichen Sinn ist die Voraussetzung für den vollen ästhetischen Genuß. Man hört zuweilen die Behauptung, daß alle solche ein bestimmtes Wissen voraussetzenden oder gar eines Kommentars bedürftigen Bilder zu verwerfen seien. Meines Erachtens ist sie durchaus irrig. Sehe ich von der Musik und rein ornamentalen Kunstwerken ab, so setzt jedes Objekt irgendein Wissen voraus. Selbst bei der einfachsten Landschaft muß ich wissen, was Baum, was Blume, was Mühle ist. Werden die Ansprüche an das Wissen gesteigert, so nimmt der Kreis der Genußfähigen ab, aber der Genuß der Genußfähigen und der Wert für diese wird nicht beeinträchtigt, sondern nicht selten erhöht. Selbst wenn der Erwerb der erforderlichen Kenntnisse, das Durchlesen des Kommentars Mühe macht, muß dies nicht stets eine Schmälerung der ästhetischen

Wirkung herbeiführen. Wie die jahrelange Beschäftigung mit der griechischen Sprache, die erforderlich ist, um Homer oder Pindar im Urtext zu lesen, wie das Studium eines Homer- oder Pindarkommentars den Genuß der Ilias oder der olympischen Oden mindestens unversehrt läßt, so ist auch die Notwendigkeit irgendwelcher selbst mühevoller historischer Studien dem nachfolgenden ästhetischen Genuß durchaus nicht immer abträglich. Es handelt sich gewissermaßen um ein Eintrittsgeld, das wir vor der Besichtigung zahlen müssen. Freilich muß gefordert werden, daß unsere Mühe belohnt wird, daß den mühsam erlernten historischen Beziehungen große ästhetische Wirkungen entsprechen. Auch besteht die Gefahr, daß der Beschauer schließlich nur feststellt, daß das Gelernte auf dem Bilde richtig dargestellt ist — etwa, wie manche Reisende nur feststellen, daß die Angaben ihres Bädekers „stimmen", — und daß über diesen rein intellektuellen Prozessen das ästhetische Lustgefühl zu kurz kommt. Ferner ist, wenn mir vor dem Gemälde selbst, also unmittelbar vor oder bei dem Betrachten ein Kommentar in die Hand gedrückt wird, der mir z. B. die Namen aller dargestellten Personen angibt, zu befürchten, daß das Lesen des Kommentars, das Aufsuchen der in ihm angeführten Personen auf dem Bild ermüdend wirkt und auf diesem Weg den ästhetischen Genuß beeinträchtigt. Bei antiken Statuen habe ich es deshalb oft so eingerichtet, daß ich am ersten Tag nur die intellektuelle Vorbereitungsarbeit erledigte und erst an einem zweiten mich dem reinen ästhetischen Genuß hingab. Wissen und Kunstgenuß sind zwei Freunde, die sich nur in einiger Entfernung gut mit einander vertragen.

Eine ganz besondere Bedeutung hat die beziehende Auffassung schließlich im Bereich der Wortkunst, also der Poesie im weiteren Sinne, aus der wir ein viertes Beispiel oder vielmehr eine Gruppe von Beispielen entnehmen wollen. Sie haben ja früher gehört, daß alle anderen Künste uns die ästhetisch wirkenden Objekte selbst als solche unmittelbar geben, daß hingegen die Poesie uns Worte gibt, die vor allem durch die von ihnen geweckten Vorstellungen ästhetisch wirken. Selbst bei geformten Dichtwerken (vgl. I, S. 89) ist doch schließlich die Wirkung des Reims, des Metrums, der Sprachmelodie usf. gegenüber dem Vorstellungsinhalt relativ nebensächlich: die Formschönheiten sind nur bestimmt, die Wirkung der Vorstellungsschönheiten zu steigern. Kurz gesagt, die Worte haben im Wesentlichen nur die Bedeutung von Zeichen. Damit ergibt sich aber für die Auffassung und speziell auch für die beziehende Auf-

fassung eine ganz andere Sachlage. Die Objekte, die mir in einem Gemälde oder in einem plastischen Kunstwerk gegeben sind, lassen meiner Auffassung, sowohl der einfach wiedererkennenden wie der beziehenden, nur einen relativ engen Spielraum. Ich kann das Pferd nur als Pferd, den Palast nur als Palast und zunächst auch nur als dies Pferd und diesen Palast, wie er eben dargestellt ist, auffassen; ich kann die Thränen des Mädchens auf dem bekannten Greuzeschen Bild nur auf den vor ihr liegenden toten Vogel beziehen. Wir werden später sehen, daß sich diese Einengung sogar auf das adjungierende Denken erstreckt, das einstweilen noch ganz ausgeschaltet sein soll. Anders bei Dichtwerken, z. B. bei einem lyrischen Gedicht. Die Worte als bloße Zeichen stellen meiner Auffassung gleichsam einen Freibrief aus, einen Wechsel, den ich in der verschiedensten Weise einlösen und zu Käufen verwenden kann. Wenn im Gedicht von einem Wald die Rede ist, so kann ich mir diesen Wald als Eichenwald oder Birkenwald usf. vorstellen, und die Beobachtung lehrt, daß in der Tat die einzelnen Personen ihn sich ganz verschieden vorstellen und sogar dieselbe Person zu verschiedenen Zeiten an dasselbe Wort „Wald" in demselben Zusammenhang infolge der verschiedenen Konstellation verschiedene Vorstellungen anknüpft. Die bildende Kunst gibt mir eigentlich immer nur Individuelles, nur mit Hilfe besonderer Mittel, die wir in der achten Vorlesung besprochen haben, kann sie im Individuellen auch das Generelle und Typische zum Ausdruck bringen. Die Worte bezeichnen hingegen größtenteils Allgemeinvorstellungen. Die individualisierende Auffassung ist ganz dem Genießenden — Lesenden, Hörenden — überlassen. Dem Dichter selbst wird allerdings oft ein individuelles Bild vorgeschwebt haben, aber bei der Gestaltung im Wortkunstwerk, z. B. im Gedicht, geht dieser individuelle Charakter verloren, und der Genießende muß gewissermaßen eine Re-individualisation vornehmen, für die ihm der Wortlaut die weiteste Freiheit gewährt. Ja selbst, wenn der Dichter Worte von individueller Bedeutung gebraucht wie Personennamen, „Mond", „Erde", so ist der Auffassung des Genießenden auch dann noch viel mehr Spielraum offen gelassen als vor einer gemalten Person, einem gemalten Mond usf. Ich kann mir die in einem Gedicht genannte Person in den verschiedensten Phasen ihres Lebens[1], in dieser oder jener Kleidung, in dieser oder jener Haltung, in dieser oder jener Umgebung usf. vorstellen. Und ebenso wird in dem

---

1) Vgl. über Kontraktionsvorstellungen Ltf. phys. Psych. 12. Aufl. S. 318.

Goetheschen Gedicht „Füllest wieder Busch und Tal . .“ der Mond von den einzelnen Personen in der mannigfachsten Weise verschieden vorgestellt.

Mit der Feststellung dieses prinzipiellen Unterschieds in der Auffassung von Bild- und Wortkunstwerken ist aber unsere Aufgabe nur zum kleinsten Teil gelöst. Die Auffassung der Worte und Sätze eines Dichtwerks zeigt noch weitere, noch viel bedeutsamere Eigentümlichkeiten. Zu ihrer Festellung genügt oft schon die Selbstbeobachtung jedes Einzelnen, noch viel beweiskräftiger sind subexperimentelle, also systematische Beobachtungen an einer größeren Zahl von Personen (vgl. Vorl. 4, I, S. 107). Wir fragen: wie gestaltet sich denn tatsächlich z. B. bei dem Hören eines lyrischen Gedichts die Auffassung der Worte? Bleiben wir zunächst bei dem Goetheschen Gedicht an den Mond! Wie fassen wir die Worte „Busch und Tal“ auf? Einzelne Personen haben in der Tat eine einigermaßen bestimmte und insofern individuelle Vorstellung eines mit Büschen bewachsenen Tals, die bald an eine bestimmte Erinnerung anknüpft, bald Erzeugnis der Phantasie ist. Bei der großen Mehrzahl der Hörer bleiben jedoch solche bestimmte Vorstellungen — sog. Repräsentantvorstellungen — ganz aus: die Worte werden aufgefaßt und verstanden, sind auch ästhetisch höchst wirksam, werden aber überhaupt nicht in bestimmte Vorstellungen umgesetzt. Es kommt gar nicht zu jener Reindividualisation. Ich habe Sie früher (II, S. 85), als wir verwandte Vorgänge auf dem Spezialgebiet der Einfühlung besprachen, bereits davor gewarnt, sich unsere Vorstellungen als scharf abgegrenzte, durch bestimmte Merkmale im Sinn der Logik definierte „Dinge“ zu denken. Ich kann diese Warnung jetzt nur wiederholen. Die Vorstellung „Busch und Tal“ ist ein äußerst komplizierter Komplex, in dem uns einzelne Teil- oder Merkmalvorstellungen isoliert meistens gar nicht oder nur ganz undeutlich zum Bewußtsein kommen. So ungeeignet solche Vorstellungen im wissenschaftlichen Gebrauch sind, so wirksam sind sie bei ästhetischen Erlebnissen auf dem Gebiet der Poesie. Für das wissenschaftliche Denken ist neben der Synthese die Analyse unentbehrlich. Für den ästhetischen Genuß eines Dichtwerks ist die Analyse fast stets tödlich; sie darf vorausgehen oder nachfolgen und kann dann sogar den ästhetischen Genuß erhöhen, aber *während* des Genusses muß sie schweigen. Nur durch die Verschmelzung aller Teilvorstellungen kommt jene zauberhafte, unendlich nüancierte Gefühlswirkung zustande, die zuweilen ein einziges Wort haben kann. Die Undeutlichkeit sowohl der Gesamt-

vorstellung wie der Teilvorstellungen ist nicht nur eine Folge- und Begleiterscheinung dieser Verschmelzung, sondern sehr oft auch eine notwendige Vorbedingung. Deutliche Vorstellungen setzen der Verschmelzung viel stärkeren Widerstand entgegen. Ich möchte die in Rede stehenden Komplexe etwa mit jenem ganz unbeschreiblichen, äußerst verwickelten Komplex von Empfindungen und Vorstellungen vergleichen, der sich in der Waldeinsamkeit einstellt und auf ein „Waldesweben“ von uns zurückgeführt wird.

Ganz besonders deutlich und bedeutsam werden diese Auffassungsvorgänge dann, wenn der Dichter einen Vergleich zu Hilfe nimmt, einerlei ob mit oder ohne Einfühlung. Die meisten dieser dichterischen Vergleiche verlieren bei deutlicher, analysierender Auffassung ihre ästhetische Wirkung; sie lenken dann in störender Weise ab, mißfallen, weil sie in einzelnen Punkten nicht zutreffen. Bei jenem Verschmelzungsprozeß hingegen, bei jenem unbestimmten Anklingen der Vergleichsvorstellungen kommt es zu den wunderbarsten ästhetischen Wirkungen. Beispiele finden Sie allenthalben. Wenn Hölderlin die Nacht die „Fremdlingin unter den Menschen“, die „Schwärmerische“, die „Erstaunende“ nennt, so hallen leise unzählige Assoziationen mit, deren unanalysierte Gesamtheit die Trägerin des ästhetischen Lustgefühls ist. Oder lesen Sie Schillers Verse:

> Du mußt glauben, du mußt wagen,
> Denn die Götter leihn kein Pfand,
> Nur ein Wunder kann dich tragen
> In das schöne Wunderland.

„Leihn kein Pfand“! Jede Anknüpfung einer deutlichen Vorstellung verdirbt den ästhetischen Eindruck vollständig. Oder hören Sie Shakespeares Macbeth-Verse:

> Will all great Neptune's ocean wash this blood
> Clean from my hand? No; this my hand will rather
> The multitudinous seas incarnadine,
> Making the green one red.

Auch hier muß unsere Auffassung ganz in dem dämmrigen Dunkel zwischen Anschaulichem und Unanschaulichem bleiben, wenn der Vergleich nicht geradezu lächerlich werden soll. Wer nicht die Fähigkeit zu jenen gefühlsbetonten Verschmelzungen besitzt, wird an allen solchen Versen keinen vollen ästhetischen Genuß haben.

Ein Spezialfall liegt vor, wenn innerhalb eines Komplexes wenigstens eine Vorstellung deutlicher aufgefaßt wird. So wird



z. B., wenn in einem Gedicht Kaiser Rotbart genannt wird, im Zentrum des Komplexes die etwas deutlichere Vorstellung des Kaisers hervortreten, und um diese Zentralvorstellung werden sich in abnehmender Deutlichkeit zahlreiche mehr und mehr verschwimmende Vorstellungen gruppieren wie Kreuzzug, Kyffhäuser, Raben usf., die mir fast nur gefühlsmäßig zum Bewußtsein kommen. In diesem Fall liegt das vor, was wir bei anderer Gelegenheit schon als den Halo von James kennengelernt haben (II, S. 87). Die Zentralvorstellung wird von den übrigen Vorstellungen wie ein Mond von seinem Hof umgeben. Um die ganze Gruppe dieser Erscheinungen zu bezeichnen, also unter Einschluß der Fälle, in denen das Hervorleuchten einer Zentralvorstellung fehlt, schlage ich den Terminus „Nimbus“ vor.

Unsere seitherigen Beispiele bezogen sich auf konkrete Worte; bei abstrakten, d. h. solchen, die Vorstellungen bezeichnen, die von den zugehörigen Grundempfindungen relativ weit abliegen [1], ist der Hof noch sehr viel ausgedehnter. Wenn Sie die Verse des Mignonliedes hören:

> Nur wer die Sehnsucht kennt,
> Weiß, was ich leide!,

hat gewiß keiner von Ihnen eine scharfumgrenzte Vorstellung von „Sehnsucht“, sondern ein äußerst unbestimmtes psychisches Gebilde stellt sich bei Ihnen ein, das mit Recht noch als Vorstellung im weiteren Sinn bezeichnet wird, aber von unseren gewöhnlichen anschaulichen Objektvorstellungen unendlich weit verschieden ist. Die Zahl der entfernt mitklingenden Vorstellungen ist in solchen Fällen noch sehr viel größer als in dem Beispiel „Busch und Tal“, das wir vorhin erörtert haben.

Wie mit den einzelnen Worten, verhält es sich auch mit den Sätzen und Abschnitten eines Dichtwerks. Auch die Vorstellungsbeziehungen, welche ich in die gegebenen Wortverbindungen bei meiner auffassenden Tätigkeit hineindenke, bilden ein äußerst verwickeltes Gewebe, das einer logischen Zerlegung in einzelne isolierte Urteile oder gar Schlüsse durchaus widerstebt. Lyrisches Gedicht und Ballade, Epos und Roman, Lustspiel und Trauerspiel zeigen Ihnen überall den gleichen Tatbestand. Wählen wir als Beispiel den Blinden König von Uhland! Wie viele zeitliche, örtliche, kausale Beziehungen muß unsere Auffassung in die wenigen Strophen hineindenken! Und dies Hineindenken vollzieht sich als ein nirgends unterbrochener, einheitlicher Gesamtvorgang, dessen Teilvorgänge

1) Vgl. hierüber Ltf. phys. Psych. 12. Aufl. S. 329. f.



uns als solche wiederum gar nicht bewußt werden. Oder untersuchen Sie die tatsächlichen Erlebnisse bei dem Hören des zweiten kophtischen Liedes von Goethe:

> Geh! gehorche meinen Winken,
> Nutze deine jungen Tage,
> Lerne zeitig klüger sein:
> Auf des Glückes großer Wage
> Steht die Zunge selten ein;
> Du mußt steigen oder sinken,
> Du mußt herrschen und gewinnen,
> Oder dienen und verlieren,
> Leiden oder triumphieren,
> Amboß oder Hammer sein.

Ich kann alle diese Sätze in ein klares logisches Gewebe umdenken, dann geht aber der ästhetische Genuß so gut wie ganz verloren. Will ich diesen erhalten, so muß ich mich mit einer viel unbestimmteren, gewissermaßen integrierenden Gesamtauffassung aller der in den einzelnen Sätzen enthaltenen Beziehungen begnügen. Zahlreiche Versuchspersonen haben mir dies für viele Gedichte und auch für andere Dichtwerke bestätigt. Sie erkennen nun auch, warum der Vergleich mit einem Mond- oder Nebelhof auch hier zuweilen paßt, nämlich dann, wenn eine Hauptbeziehung, ein dominierender Gedanke gewissermaßen als Leitmotiv aus dem Gesamteindruck bestimmter hervortritt und die übrigen Beziehungen sich unbestimmter und undeutlicher um diese Hauptbeziehung gruppieren. Die letztere spielt dann dieselbe Rolle für den ganzen Satz oder das ganze Gedicht wie die Zentralvorstellung für das einzelne Wort. Andererseits bitte ich Sie aber auch zu beachten, inwiefern der Vergleich mit einem Mond- oder Nebelhof nicht paßt. In einem solchen Hof kann von einer komplizierten Organisation keine Rede sein, die ästhetischen Vorstellungskomplexe hingegen, welche von den Worten und Sätzen eines Dichtwerks geweckt werden, sind organisierte Gebilde, deren Einheit auf einem verwickelten Zusammenwirken unserer intellektuellen Funktionen beruht.

Hiermit können wir die Auffassungsvorgänge verlassen und uns der zweiten Gruppe von ästhetischen Vorstellungsvorgängen zuwenden, die wir vorläufig unter dem Namen der **adjungierenden Vorstellungstätigkeit** zusammengefaßt haben. Sie unterscheiden sich, wie wir schon festgestellt haben, von den bloßen Auffassungsvorgängen dadurch, daß etwas Neues, was in dem ästhetischen Objekt nicht unmittelbar mitgegeben ist, hinzugedacht wird. Am

zweckmäßigsten teilt man sie ein in Erinnerungen an ähnliche Objekte, Lückenausfüllungen, Ausgestaltungen und selbständige Phantasien. Die drei letzten Vorgänge können wir als ein Hinzuphantasieren auffassen, das bei den Lückenergänzungen im Minimum, bei den selbständigen Phantasien im Maximum ist. Die selbständigen Phantasien nenne ich kurz Konfiktionen.[1]

Wir besprechen zuerst das Auftauchen von Erinnerungsbildern ähnlicher Objekte. Diese Erinnerungen sind sehr verschiedenartig. Sehr häufig handelt es sich um zeitlich und örtlich bestimmte Erlebnisse des Hörers bzw. Betrachters. Wir sprechen dann zweckmäßig von Ich-Erinnerungen. Mit Ich-Einfühlung sind sie keineswegs stets verbunden. Weitaus am häufigsten kommen sie bei lyrischen Gedichten vor. Unter 21 Studenten und Studentinnen, denen ich Goethes „Ich ging im Walde so für mich hin" vorlas, waren 13, die über das Auftreten von Ich-Erinnerungen während des Hörens berichteten. Oft tauchen sie nur sehr flüchtig und undeutlich auf, ausnahmsweise mit fast visionärer Deutlichkeit. Wenn sie deutlich und gefühlsbetont sind, können sie zu schweren einzelnen Eklipsen, gelegentlich auch zu einem längeren völligen Abbiegen, einer „Deflexion" der Aufmerksamkeit auf jenes Erinnerungsbild und mit ihm zusammenhängende, vom ästhetischen Objekt ganz losgelöste Vorstellungsreihen führen. Von diesen Ich-Erinnerungen hat man diejenigen Erinnerungen zu unterscheiden, bei welchen lediglich das Gedächtnisbild eines ähnlichen Objekts auftaucht ohne das Erinnerungsbild eines eigenen Erlebnisses mit Bezug auf das Objekt. So erinnert mich die Fassade eines Patrizierhauses in Augsburg an die Kirche Santa Maria Novella, ohne daß ich mich dabei meines Besuchs dieser Kirche oder des Sehens einer Abbildung derselben erinnere. Bei diesen reinen Objekt-Erinnerungen ist also das Ich des Kunstgenießenden aus dem Erinnerungsbild ausgeschaltet. Auch sie führen oft zu Deflexionen, insbesondere zu deflektierenden Vergleichen. Wir sehen eine Landschaft und erinnern uns einer ähnlichen, die wir früher gesehen haben, und ziehen nun Vergleiche in bezug auf das ästhetische Wohlgefallen, suchen die Unterschiede und die Übereinstimmungen auf usf. und versäumen dadurch das ästhetische

1) Confictio bedeutet in der klassischen Latinität „Erdichtung". Das ebenfalls gebräuchliche „commentum" ist ungeeignet, weil es uns zu sehr an Kommentar u. dgl. erinnert. Vielleicht ist das „con" in confictio auch insofern ganz passend, als es auf die Mitarbeit des Genießenden bezogen werden kann (im Lateinischen selbst hat es natürlich diese Beziehung nicht).



Erlebnis selbst. Eine meiner Vpp. erinnerte sich bei dem Vorlesen jenes Goetheschen Gedichts sofort des Gedichts vom Heiderößlein und mußte nun beide vergleichen, so daß mehrere Zeilen einer Eklipse verfielen.

Über den Einfluß solcher Erinnerungen auf den ästhetischen Genuß wird von den genießenden Personen sehr verschieden geurteilt. Einzelne glauben bestimmt versichern zu können, daß ihr ästhetisches Lustgefühl eng an das Auftauchen von Erinnerungen, namentlich Ich-Erinnerungen geknüpft ist, und nehmen daher selbst Eklipsen oder sogar Deflexionen in den Kauf. Ich habe mich jedoch meistens überzeugen können, daß in diesen Fällen die Lust an bestimmten Erinnerungen nicht etwa die Lust am ästhetischen Objekt gesteigert, sondern diese Lust geradezu verdrängt hat. Eine wirkliche Steigerung des ästhetischen Genusses des Objekts selbst scheint mir nur dann vorzukommen, wenn diese Erinnerungen während des Genusses nur flüchtig und unbestimmt geweckt und sehr rasch reprimiert werden und die Einfühlung erleichtern. Auch dann ist dieser günstige Einfluß zu beobachten, wenn bei dem ersten Lesen oder im Anfang des Betrachtens Erinnerungen aufgetreten sind und diese nun bei einem zweiten Lesen oder bei längerem Betrachten unbestimmt nachwirken, gleichsam nachhallen. In letzter Linie entscheidet ceteris paribus natürlich stets der Inhalt der Erinnerungen selbst: Es kommt darauf an, ob sie selbst ästhetisch positiv betont sind, und ob sie zu dem vorgelegten ästhetischen Objekt passen.

Etwas anders verhalten sich die Lückenausfüllungen. Die Werke der bildenden Kunst haben sehr oft überhaupt keine Lücken, die der Ausfüllung bedürften. Anders bei Dichtwerken. Schon wenn der Dichter eine Situation schildert, wird er niemals alles, was zur wirklichen Situation gehört, darstellen. Der Maler kann im allgemeinen bei einer Landschaft nicht wohl den Himmel weglassen und seine Ergänzung dem Beschauer überlassen. Der Dichter verzichtet unendlich oft auf jede Angabe über den Himmel und vieles andere, was in der Wirklichkeit niemals fehlt. Erst recht trifft dies zu, wenn er Ereignisse oder Handlungen schildert. Unzählige selbstverständliche Zwischenmomente werden allenthalben weggelassen. Die dichterische Darstellung würde unendlich langweilig, wenn sie lückenlos alles erzählen wollte. Bei einem Gemälde stören gleichgültige Einzelheiten nicht, weil es uns im Zugleich gegeben ist; wir können das Gleichgültige ohne Schwierigkeit mehr oder weniger reprimieren. Die Wortkunst ist auf das Nacheinander angewiesen, in dem Repressionen sehr viel schwieriger sind.

Wie verhalten sich nun die Genießenden diesen notwendigen Lücken eines Dichtwerks gegenüber? Die Beobachtung lehrt zunächst, daß sehr viele Lücken überhaupt nicht ausgefüllt werden. Die meisten Personen hören und lesen „Ich ging im Walde so für mich hin“, ohne überhaupt einen Himmel vorzustellen oder an einen Himmel zu denken. Wenn uns in einem Roman erzählt wird, daß der Held oder eine andere Person aus der Stube hinausstürmt, so fällt es uns nicht ein an die Treppe zu denken, die er heruntersteigen, oder an die Haustür zu denken, die er öffnen muß. In vielen anderen Fällen findet wohl eine Ergänzung statt, aber so unbestimmt und undeutlich, daß sie uns überhaupt kaum zum Bewußtsein kommt. Es handelt sich gewissermaßen um eine Repression innerhalb unserer adjungierenden Vorstellungsvorgänge. Nur relativ selten kommt es zu mehr oder weniger klar-bewußten Lückenausfüllungen im Sinn unseres adjungierenden Denkens. In Schillers Schlacht heißt es:

> Hoch spritzt an den Nacken das Blut,
> Lebende wechseln mit Toten, der Fuß
> Strauchelt über den Leichnamen —
> „Und auch du, Franz?“ — „„Grüße mein Lottchen, Freund!““
> Wilder immer wütet der Streit;
> „Grüßen will ich“ — Gott! Kameraden, seht!
> Hinter uns wie die Kartätsche springt! — usf.

Hier müssen wir, wie ich nicht weiter auszuführen brauche, mancherlei allenthalben ergänzen und ergänzen es auch in der Tat stets. Zum Teil wird uns die Ergänzung bei dem Lesen durch die Anführungszeichen, bei dem Hören durch den Stimmwechsel und anderes eindeutig aufgezwungen. Eine produktive Phantasietätigkeit, ja selbst eine Ausgestaltung ist nicht notwendig und findet auch in der Tat oft genug nicht statt. Der ganze Vorgang erinnert in manchen Beziehungen an das Ausfüllen der Lücken bei einer sehr leichten Ebbinghausschen Probe, wie sie bei Intelligenzprüfungen verwendet wird. So unbestimmt die Ergänzung aber auch sein mag, so kommt mir doch klar zum Bewußtsein, daß Franz gefallen ist und stirbt und Grüße an sein Lottchen, etwa seine Braut aufträgt.

Die Bedeutung der Lückenausfüllungen für den ästhetischen Genuß ist klar. Soweit sie zum Verständnis des ästhetischen Objekts notwendig sind, und soweit die ästhetische Lust von dem Verständnis abhängt, sind sie eine conditio sine qua non für den ästhetischen Genuß. Sie sind nicht selbst als solche von Lustgefühl begleitet,

aber sie ermöglichen die lusterzeugende Wirkung der übrigen im ästhetischen Objekt gegebenen Faktoren. Ein ganz primitives Beispiel bietet in dieser Beziehung die Darstellung der Bewegung in der bildenden Kunst: ohne daß wir die Bewegung hinzuphantasieren, kommt überhaupt der vom Künstler gewollte Genuß gar nicht zustande.[1]

An solche Lückenausfüllungen schließen sich nun unmittelbar die Ausgestaltungen an, die wir an dritter Stelle genannt haben. Über die Anweisungen, die in den Worten des Gedichts liegen, hinaus wird etwas hinzugefügt, wodurch das ästhetische Objekt ausgestaltet wird. In vielen Fällen können die Ausgestaltungen auch als Ausschmückungen bezeichnet werden. Von den selbständigen Phantasien unterscheiden sie sich dadurch, daß es nicht zu Neugestaltungen kommt: die Hauptbestandteile des gegebenen ästhetischen Objekts bleiben als solche mitsamt ihren Beziehungen bestehen und werden nicht vermehrt.

Damit Sie eine Beobachtungsreihe einigermaßen vollständig überblicken können, wähle ich wieder das Goethesche Gedicht „Gefunden" und wieder dieselbe Versuchsreihe, die ich schon vorhin angezogen habe. Unter 21 Personen waren 5, die sich eine bestimmte Farbe des gefundenen Blümleins vorstellten, nämlich 6 Weiß, 2 Violett, je eine Braun, Blau[2] und Gelb. Notwendig für das Verständnis ist diese Ausgestaltung durch eine bestimmte Farbe für die Auffassung des Gedichtes nicht. Eine ergänzungsbedürftige Lücke ist nicht vorhanden. Irgendwelche Anweisung auf diese Ausgestaltung und die Art und Weise der Ausgestaltung enthält das Gedicht nicht. Andererseits knüpft die Ausgestaltung doch an das Gegebene des Gedichtes an. Ein neuer Hauptbestandteil wird nicht hinzugefügt und auch keiner der gegebenen Hauptbestandteile wesentlich verändert. Dies gilt auch dann, wenn die Vpp. sich unter dem Blümchen eine ganz bestimmte Blumenart vorstellen. Bei jenem Versuch wurde z. B. von zwei Vpp. bestimmt ein Veilchen,

---

1) Der Künstler vermag wohl durch verwaschene Konturen, Antizipation der nachfolgenden Körperhaltungen und andere Mittel die Bewegung darzustellen, aber in letzter Linie ist doch eine Phantasietätigkeit des Beschauers entscheidend. Ein vorzügliches Beispiel aus älterer Zeit bietet der Bauerntanz des Rubens (im Prado). Aus neuester Zeit nenne ich Ihnen die Tänzerin von Otto Friedrich (Abbild. Kunst f. Alle 1911/12, Bd. 27, S. 269).

2) In anderen Versuchsreihen mit demselben Gedicht trat die Blau-Vorstellung häufiger auf. Selbstverständlich kommen nur Vorstellungen in Betracht, die schon während des Lesens aufgetreten sind.



von zwei anderen ein Gänseblümchen, von je einer Vp. ein Maiglöckchen, eine Balsamine und eine Erdbeere vorgestellt. Ich selbst habe, soweit ich zurückdenken kann, immer das Bild des Wiesenehrenpreises vor Augen gehabt. Ausnahmsweise kommt es vor, daß an eine individuell bestimmte Blume oder sogar an ein bestimmtes Erlebnis, also das Sehen einer bestimmten Blume gedacht wird. Die Lebhaftigkeit solcher ausgestaltenden Farbenvorstellungen ist äußerst schwankend, bei den meisten Personen ist sie sehr gering. Ganz ebenso verhält es sich mit den „Äuglein" in demselben Gedicht, nur sind hier Farbenassoziationen noch seltener. Andererseits kommt es doch auch ausnahmsweise vor, daß sich auf Blümlein keine Farbenassoziation einstellt, wohl aber auf Äuglein, obwohl das Blümlein doch gerade mit Äuglein verglichen wird. In jener Versuchsreihe waren zwei Personen, die mit Bestimmtheit sich braune Äuglein vorstellten.[1]

Ob der Dichter bei dem Schaffen des Gedichts eine bestimmte Farbe mitvorgestellt und nur aus irgendeinem — bewußten oder unbewußten — Grunde nicht zum Ausdruck gebracht hat, und wieweit überhaupt der Küustler Ausgestaltungen während seines Schaffens unterdrückt, dürfte sehr schwer zu entscheiden sein. Zuverlässiges ausreichendes Material aus Künstlerbiographien liegt meines Wissens nicht vor.

Die ästhetische Wirksamkeit solcher Ausgestaltungen hängt in erster Linie von der Art der Ausfüllung ab. Viele Ausgestaltungen mißraten im ästhetischen Sinn und bleiben dann günstigsten Falls einflußlos. Fallen sie angemessen aus, so wird ihre ästhetische Wirkung von den meisten Personen sehr hoch bewertet. Ich habe aber doch den Eindruck, daß sie abnimmt, wenn die Ausgestaltungen sehr spezialisiert und sehr bestimmt sind. Das eigentümliche ästhetische Dämmerlicht der Vorstellungen, das uns jetzt schon so oft begegnet ist und oft geradezu einem Chiaroscuro zu vergleichen

---

1) Nicht uninteressant ist die Frage, warum die Tendenz zu farbiger Ausgestaltung gegenüber plastischen achromen Kunstwerken im Gegensatz zu Dichtwerken äußerst schwach ist. Der einfache Hinweis auf unsere moderne Gewöhnung an farblose Skulptur genügt schwerlich, da auch die Dichtwerke nicht nur der Farben selbst entbehren, sondern oft genug auch auf Farbenangaben verzichten. Ich glaube vielmehr — im Zusammenhang mit unseren Überlegungen in der achten Vorlesung —, daß wir das Weglassen der Farbe in der Skulptur als der ästhetischen Wirkung angemessen fühlen und deshalb keinen Anlaß haben, die Skulptur farbig auszugestalten: wir sind von der bloßen Form ästhetisch ganz in Beschlag genommen.

ist, begünstigt das Zustandekommen ästhetischer Lustgefühle auch in diesem Fall. Übrigens gibt es auch einzelne Personen, die sogar behaupten, daß jede Ausgestaltung ihren ästhetischen Genuß abschwächt. Die ästhetische Gefühlsreaktion auf solche Ausgestaltungen ist also individuell sehr verschieden. Als allgemeine Regel können wir jedenfalls festhalten, daß innerhalb gewisser Grenzen die Ausgestaltungen günstig wirken. Wir dürfen uns den ästhetischen Genuß nicht als eine Schlaraffenmahlzeit denken, bei der wir gleichsam nur kauen und schlucken, sondern wir müssen auch im produktiven Sinn gewissermaßen etwas mitdichten, um den vollen ästhetischen Genuß zu erreichen. Die bloße Auffassung und die Lückenausfüllung genügt hierzu nicht, die aktive Ausgestaltung muß hinzutreten. Daß viele Menschen zu der letzteren gar nicht oder nur in beschränktem Maß befähigt sind, ändert an der Wahrheit unseres Satzes nichts.

Die höchste Stufe der adjungierenden Vorstellungstätigkeit ist im Auftreten selbständiger Phantasien oder Konfiktionen gegeben, die über das Gegebene des ästhetischen Objekts frei hinausgehen. Letzteres liefert gewissermaßen nur den Anstoß und gibt die anfängliche und allgemeine Richtung des Hinzugedachten an. Ich brauche kaum zu sagen, daß, ebenso wie zwischen den übrigen Stufen, so auch zwischen dieser und der vorausgehenden, den Ausgestaltungen, gleitende Übergänge vorkommen. Dessenungeachtet läßt sich die Unterscheidung meistens durchführen. Wenn ich mir auf dem oft genannten Menzelschen Bild die Taube weiß vorstelle, so liegt nur eine Ausgestaltung vor; denke ich mir den nahen Taubenschlag hinzu, zu dem die Taube flüchtet, so ist die Grenze der Ausgestaltung, wie wir sie eben definiert haben, bereits überschritten, da ich einen wesentlich neuen Bestandteil und eine wesentlich neue Beziehung hinzugefügt habe. Wenn sich Personen, die dem akustischen Vorstellungstypus angehören, den Angstschrei der Taube lebhaft vorstellen, so kann man zweifeln, ob Ausgestaltung oder selbständige Phantasie vorliegt.

Sehr oft wird nun ein solches selbständig hinzugefügtes Phantasiebild weiter ausgesponnen. Mitunter knüpft sich in der merkwürdigsten Weise eine neue Vorstellung an die andere. Neben dem tatsächlich vorliegenden Gedicht kann so ein ungeformtes und meist auch ziemlich unbestimmtes zweites Gedicht, gleichsam ein Zwischengedicht, neben dem wirklichen Bild eine Reihe von Phantasiebildern entstehen. Selbstverständlich kommt es in solchen Fällen zu ausgedehnten Eklipsen oder auch zu völligen Deflexionen.

Diese wie jene sind bei dem Betrachten von Werken der bildenden Kunst und ästhetischen Naturobjekten ohne erheblichen Einfluß, da jeden Augenblick die Rückkehr zu neuem Betrachten möglich ist. Auch bei dem Lesen eines Dichtwerks sind sie nicht allzu störend, da ich Zeilen, die einer Eklipse oder Deflexion zum Opfer gefallen sind, jederzeit nochmals lesen kann, allerdings auf Kosten der Einheitlichkeit der ästhetischen Aufnahme. Wird mir hingegen ein Gedicht vorgelesen, oder sehe und höre ich ein Drama auf der Bühne, so reißen die selbständigen Phantasien Lücken in meine Aufnahme des ästhetischen Objekts, die das ästhetische Verständnis und den ästhetischen Genuß schwer gefährden können.

Um Ihnen zu zeigen, in welch verwickelter Weise solche selbständigen Phantasien sich nun weiterhin mit Erinnerungen, Lückenausfüllungen und Ausgestaltungen gerade bei Dichtwerken verweben, teile ich Ihnen ein Beispiel aus einer Versuchsreihe mit dem Novalisschen Gedicht an die Nacht mit, das wir bereits früher wiederholt verwendet haben (I, S. 133 u. 236). Die in Betracht kommenden, von mir den 23 Versuchspersonen vorgelesenen Verse lauten:

„Welcher Lebendige,
Sinnbegabte
Liebt nicht vor allen
Wundererscheinungen
Des verbreiteten Raums um ihn
Das allerfreuliche Licht —
Mit seinem Strahlen und Wogen
Seinen Farben
Seiner milden Allgegenwart
Im Tage.
Wie des Lebens
Innerste Seele
Atmet es die Riesenwelt
Der rastlosen Gestirne,
Die in seinem blauen Meere schwimmen,
Atmet es der funkelnde Stein,
Die ruhige Pflanze
Und der Tiere
Vielgestaltete
Immerbewegte Kraft.
Atmen es vielfarbig
Wolken und Lüfte
Und vor allem
Die herrlichen Fremdlinge
Mit den sinnvollen Augen,
Dem schwebenden Gange
Und dem tönenden Munde."

Während bei sechs Personen trotz eines zum Teil lebhaften ästhetischen Lustgefühls Ausgestaltungen und selbständige Phantasien fehlten, waren sie bei den übrigen mehr oder weniger zahlreich und mannigfaltig.[1] Eine Versuchsperson schilderte ihr ästhetisches Erlebnis während des Hörens folgendermaßen[2]: „Ich sah zuerst einen Sonnenuntergang auf weiter Heide, nirgends ein Abschluß. Blutrot stand die Sonne niedrig über dem Horizont und goß trotzdem ein Licht, das die ganze braunrote Heide mit hellem Glanz erfüllte. Der Glanz war so intensiv, daß ich geblendet die Augen schloß. Wie ich sie wieder öffnete, war Nacht um mich. Während das erste Lichterlebnis reine Phantasie war, war das Erlebnis der Nacht mit ihrem Sternenhimmel an eine Erinnerung geknüpft. Vor Jahren habe ich eine Juninacht auf der Schmücke erlebt. So auch hier. Unendliche Wälder in gleichförmigem Auf- und Absteigen. Dieses hatte etwas von dem in Unendlichkeit Eintauchen, etwas ungeheuer Beruhigendes. Bei den Fremden dachte ich an einige dunkle, hervorragende Tannen in der Nähe, nichts anderes. So war ich in meine Assoziationen eingesponnen.“ Ausdrücklich wird eine stark positive Gefühlsbetonung angegeben. Ob das Gedicht gereimt war oder nicht, vermochte die Versuchsperson nicht zu sagen. Dieser Tatbestand, dem ich zahllose ähnliche aus der Erfahrung der letzten zehn Jahre zur Seite stellen könnte, ist äußerst lehrreich. Selbständige Phantasien und Erinnerungen haben hier zu ausgedehnten Eklipsen geführt. Zugleich ist dabei der Inhalt des Gedichts so transformiert worden, daß der Sinn mancher Worte vollständig verloren gegangen ist. Aus den Fremdlingen, den Menschen, sind unter dem Einfluß der Phantasie und eines Erinnerungsbildes dunkle, hervorragende Tannen geworden; die sinnvollen Augen, der schwebende Gang und der tönende Mund sind gänzlich reprimiert worden.

Als Regel kann gelten, daß das lyrische Gedicht Konfiktionen in viel höherem Maß provoziert als die Ballade. Bei einer Versuchsreihe mit Uhlands Tailleffer, an der 30 Versuchspersonen teilnahmen, berichtete keine Versuchsperson über selbständige Phantasien, nur Ausgestaltungen wurden in größerer Zahl angegeben. Ein weiterer wichtiger Unterschied besteht insofern, als sich bei manchen Gedichten und bei manchen Versuchspersonen die selbständigen Phantasien

1) Einfühlungen irgendwelcher Art wurden nur von drei Personen angegeben.

2) Ich gebe um der Raumersparnis willen das Protokoll nur etwas abgekürzt wieder.



ohne näheren Zusammenhang an einzelne Worte des Gedichts anknüpfen, während bei anderen Gedichten und anderen Versuchspersonen die angeknüpften Phantasien in deutlichem Zusammenhang untereinander stehen. Sehr interessant ist auch, daß bei manchen Personen die angeknüpften Phantasien — ähnlich wie Träume — auffällig rasch vergessen werden. Epen, Novellen, Romane, Dramen verhalten sich im allgemeinen wie Balladen, begünstigen also das Auftreten selbständiger Phantasien relativ wenig, doch stellen sich je nach Inhalt und Form des einzelnen Dichtwerks sehr große Verschiedenheiten heraus.

Handelt es sich um ein relativ abstraktes und allgemeines Dichtwerk, so besteht die selbständige Phantasietätigkeit oft lediglich in der Produktion eines anschaulichen Beispiels. So habe ich den einfachen Spruch: *αἵματος ἀρετὴ ὠνία* (Tapferkeit ist nur um Blut käuflich) sehr oft zu ästhetischen Versuchsreihen verwendet. Die Mehrzahl der Versuchspersonen beschränkt sich darauf, den in dem Spruch enthaltenen Gedanken mehr oder weniger richtig mitzudenken. Nur bei einzelnen stellen sich selbständige Phantasien und zwar dann meistens im Sinn eines Beispiels ein. So sah z. B. ein spanischer Student sehr lebhaft ein afrikanisches Feldlager und eine im Wind flatternde Fahne, daran schlossen sich dann unbestimmte Erinnerungen an den letzten großen Krieg. Mitunter treten die Beispiele auch lediglich als Erinnerungen auf, so z. B. bei diesem Spruch Erinnerungen an die Schlacht bei Marathon[1], an den Marathonboten usf. In anderen Fällen tragen die selbständigen Phantasien den Charakter einer Illustration, die an die Baßbegleitung einer Melodie erinnert, so wenn eine Versuchsperson bei demselben Spruche weiße Wolken und unterhalb derselben ein blutrotes Feld sieht.

Ein wichtiger Sonderfall der Konfiktionen liegt auf dem Gebiet der Poesie, namentlich der aktionalen (I, S. 100) in der sogenannten Spannung vor. Das Wesen der letzteren liegt darin, daß durch die dargestellten Situationen, Handlungen und Ereignisse freie stark gefühlsbetonte Phantasievorstellungen bezüglich des weiteren Verlaufs angeregt werden und zwar solche, die untereinander in schroffem Gegensatz stehen, z. B. bezüglich des glücklichen oder unglücklichen Ausgangs einer Erzählung. Jede dieser Konfiktionen ist gewissermaßen mit einem Fragezeichen versehen. Insofern die Spannung

1) Die Bevorzugung einer altgriechischen Schlacht erklärt sich aus dem griechischen Text nach dem Gesetz der Konstellation.



das Interesse verstärkt und die Aufmerksamkeit steigert, und auch insofern sie zur Anschaulichkeit beiträgt und die Einfühlung erleichtert, kann sie ästhetisch günstig wirken, stets aber bringt sie die Gefahr mit sich, daß infolge von Deflexionen der ästhetische Genuß an der fortlaufenden Erzählung ganz zurücktritt gegenüber solchen Erwartungsvorstellungen. Schließlich überschlägt der „gespannte“ Leser sogar ganze Kapitel, liest den Schluß und legt das Buch befriedigt oder auch enttäuscht weg. Vergleicht man den ästhetischen Genuß eines Epos, eines Romans oder eines Dramas, dessen Ausgang man kennt, mit demjenigen einer Dichtung, deren Ausgang ganz unbekannt ist, so wird man ceteris paribus finden, daß der ästhetische Genuß im ersteren Fall reiner ist. Es bleibt nicht einmal die Spannung immer völlig aus, man genießt das Werk, als ob man den Ausgang nicht wüßte; die Spannung verliert nur ihren deflektierenden Charakter. Die antiken Tragiker verzichteten schon infolge der Wahl ihrer Stoffe auf die gemeine Spannung fast ganz und erregten nur diese nicht-deflektierende, wirklich ästhetische Spannung.

Daß bei den Werken der bildenden Kunst[1] die selbständige Phantasietätigkeit meistens viel beschränkter ist, ist Ihnen nach unsern frühern Bemerkungen (II, S. 129) leicht verständlich. Immerhin kommen zuweilen auch hier ähnliche komplizierte ästhetische Erlebnisse zustande, in denen allerdings historische, mythologische, kunstwissenschaftliche, namentlich kunsthistorische Reminiscenzen bei Gebildeten allzuoft einseitig vorherrschen. Frei von solchen ist z. B. das folgende ästhetische Erlebnis bei einer Vp., der eine Landschaft von Constable vorgelegt wurde. Der Bericht der Versuchsperson lautet wörtlich: „Im Vorstadtviertel tobt der Sturm um ein einsames Haus. Die Zweige der Bäume rauschen und stöhnen.[2] Ist aber drin bei den Menschen Frieden? Arme, abgehetzte Groß-

1) In methodologischer Beziehung mache ich Sie darauf aufmerksam, daß solche Versuche nicht nur mit Abbildungen — Photographien u. dgl. —, sondern vor allem auch vor den Originalwerken anzustellen sind. Der Verlust der Farbe, der absoluten Größe und — bei plastischen Werken — des dreidimensionalen Charakters ist auch für die Vorgänge des adjungierenden Denkens keineswegs gleichgültig. — Sehr viel kommt auch auf die Instruktion an. Verlangt man ausdrücklich eine „Beschreibung“ (wie z. B. in den interessanten Versuchen von Dessoir, Ztschr. f. Ästh. 1913, Bd. 8, S. 440), so wird die Versuchsperson leicht veranlaßt, die Konfiktionen zu unterdrücken oder wenigstens nicht anzugeben; ich gebe daher gewöhnlich die ganz unbestimmte Instruktion: „berichten Sie mir alles, was Sie bei der Betrachtung erleben!“

2) Ohne sinnliche Lebhaftigkeit, also keine Homästhesie.



stadtkinder liegen in ihren nüchternen Zimmern und finden nicht Schlaf. Die Hast des Tages arbeitet in ihren Adern weiter. Wie anders ihre Großväter, die noch Zeit hatten, in den friedlichen Gartenhäuschen ihrer Muße zu leben.“ Das Bild enthält von Vorstadthäusern und sozialem Elend gar nichts. Die große ästhetische Wirkung des Bildes ist vollständig deflektiert worden. Aus meinen eigenen Erlebnissen will ich Ihnen die ästhetischen Wirkungen der Magnificat-Madonna von Botticelli in den Uffizien speziell mit Bezug auf das adjungierende Denken stark abgekürzt wiedergeben.[1] Im ersten Augenblick findet ein einfaches Wiedererkennen statt: der Madonna als Madonna usf. Dies vollzieht sich so momentan, daß es mir als bestimmter Vorgang gar nicht zum Bewußtsein kommt. Ich kann nicht einmal sagen, daß die Botticelli eigentümlichen engelartigen, flügellosen, fast ungeschlechtlichen Wesen überhaupt von mir wiedererkannt werden oder die Frage des Wiedererkennens — was sind das für Wesen? — anregen. Damit verbinden sich bereits mannigfache hin- und herschwankende Isolierungen. Die Flußlandschaft links vom Kopf der Maria wird sehr stark reprimiert, bleibt aber doch nicht ganz unbemerkt. Die Krone über dem Haupt der Madonna ist gleichfalls nicht voll akzentuiert. Nur momentan, meist wohl zugleich mit einem Wandern des Blicks steht sie im Vordergrund der Aufmerksamkeit. Alle diese wechselnden Isolierungen sind aber von Anfang an mit einer Gruppenauffassung verbunden, einer „Komplexion“, die ich nur auf Kosten des ästhetischen Genusses fast gewaltsam unterdrücken kann, und Hand in Hand damit geht das Hineindenken selbstverständlicher Beziehungsvorstellungen: zwei Engel krönen Maria, das Christuskind sitzt auf ihrem Schoß usf. So „verstehe“ ich das Bild. Manche Beziehungen, z. B. das Eintauchen der Feder, werden von mir nur sehr undeutlich aufgefaßt, von manchen Personen zuerst sogar überhaupt nicht. Dabei denke ich mir selbstverständlich von Anfang an alle dargestellten Personen nicht etwa als Farbenaufstrich auf Leinwand, sondern in plastischer Wirklichkeit und beseelt. Wenn ich gefragt würde, wüßte ich natürlich, daß es sich nur um ein flächenhaftes Bild handelt, aber ich stelle mir alles vor, als ob es kein Bild wäre. Das Beseelt-denken ist auch keine spezifisch ästhetische Einfühlung in dem engeren Sinn, den wir in der letzten Vorlesung entwickelt haben: ich fühle mich — wenigstens zunächst —

---

1) Da ich das Bild sehr oft und zu sehr verschiedenen Zeiten gesehen habe, decken sich überdies die einzelnen Erlebnisse keineswegs vollkommen.

in keine Person des Bildes hinein und beseele auch das Leblose, wie die Krone, das Buch, die Landschaft in keiner Weise; vielmehr beschränke ich mich darauf, in der alltäglichen Weise den wahrgenommenen und als wirklich gedachten Personen nun auch eine Seele und seelische Vorgänge einzulegen und zwar die letzteren ganz entsprechend dem dargestellten Gesichtsausdruck auf Grund meiner Erfahrung an lebenden wirklichen Personen und in letzter Linie an mir selbst.[1] Zu diesen eingelegten seelischen Vorgängen, namentlich zu den eingelegten Gefühlen denke ich mir nun auch — ganz wie im alltäglichen Leben — die aus mir bekannten Tatsachen sich ergebenden Motive hinzu. Ich deute die Traurigkeit Marias als veranlaßt durch ihr Wissen um den unvermeidlichen Kreuzestod ihres Sohnes.[2] Während aller dieser Vorgänge und untrennbar mit ihnen verschmolzen laufen nun diejenigen Wirkungen des Bildes bei mir ab, die von den Farben und Formen abhängen. Gerade dies Magnificat ist — wenigstens bei mir — überreich an solchen. Bald ist es die Symphonie aller oder mancher Farben bald die Schönheit einer einzelnen Farbe, die mich entzückt und diesen Gefühlston in allen seinen Nuancen auf das gesamte ästhetische Erlebnis überträgt. An zwei Berliner Bildern desselben Meisters[3] können Sie sich von diesen Wirkungsübertragungen der Farben und Formen leicht selbst überzeugen. Von einer adjungierenden Vorstellungstätigkeit war bisher noch nichts vorhanden. Nun aber regt sich die Phantasie. Ich sehe — nicht homästhetisch, sondern nur im Sinn einer anschaulichen Vorstellung — in einem unbestimmten fernen Hintergrund das Kreuz, das dem Kind auf dem Schoß der Madonna bestimmt ist, bald mit dem Gekreuzigten bald ohne ihn. Ganz unbestimmt sehe ich die Madonna als Himmelskönigin oberhalb des Bildes emporschweben. Noch unbestimmter, gewissermaßen unendlich fern stelle ich mir Gottvater vor. Dies alles ohne bestimmte Erinnerungen, aber von großer Wirkung. Die Traurigkeit Marias und die Krone über ihrem Haupt bekommen

1) Ich wiederhole nochmals (vgl. II, S. 86), daß diese Einlegung überhaupt gar nicht in die Ästhetik, sondern in die Erkenntnistheorie (auf psychologischer Grundlage) gehört. — Der Gesichtsausdruck des Christuskindes ist übrigens dem Maler weniger gut gelungen.

2) Nicht selten tritt angedeutet bei mir hier auch eine echte und zwar egotistische Einfühlung auf: ich stelle mir nicht nur die Traurigkeit Marias vor, sondern empfinde auch selbst dieselbe Traurigkeit. Ausnahmsweise denke ich mich auch in die gespannte Aufmerksamkeit des Engels links selbst ganz hinein usf.

3) Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 102 A und 102. Ich mache Sie z. B. auf das blasse Rosaviolett des Gewandes des einen Engels aufmerksam (102 A).



jetzt noch eine viel tiefere und anschaulichere Bedeutung. Sie dürfen nur nicht glauben, daß diese Phantasien, die im unmittelbaren Tatbestand des Bildes gar nicht gegeben oder vorgebildet sind, als selbständige dinghafte Prozesse auftreten. Wie spukhafte Nebel huschen sie zuweilen durch das ganze Erlebnis hindurch, ohne von ihm getrennt werden zu können. Oft treten sie auch nur ganz momentan auf, und doch bin ich überzeugt, daß ihre Nachwirkung für mein ästhetisches Lustgefühl nicht gleichgültig ist. Zu dem Vorstellungshof oder Vorstellungsnimbus, der sowieso schon jedes Objekt des Bildes umgibt, kommt ein noch viel ausgedehnterer und unbestimmterer, fast ganz unfaßbarer Phantasiehof oder Phantasienimbus hinzu, und an irgendwelche scharfe Trennung beider ist nicht zu denken.

Sehr zweckmäßig ist es, wenn Sie das adjungierende Denken bei zwei Bildern desselben Meisters, wenn möglich formal ähnlich aufgebauten, unmittelbar hintereinander vergleichen. Ich empfehle Ihnen hierzu z. B. die Amme mit dem Kinde und Hille Bobbe, die Hexe von Haarlem, beide von Franz Hals, im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.[1] Das erste Bild lädt äußerst wenig zu adjungierendem Denken ein: Bei mir bleibt ein Hinzuphantasieren fast ganz aus. Das Bild ist gewissermaßen „fertig", nicht erweiterungsfähig, wie von einem Zaun umgeben. Das zweite Bild hingegen zwingt uns beinahe irgend etwas hinzuzudenken, läßt uns aber bezüglich des Inhalts des Hinzudenkens größte Freiheit. Ich denke mir gewöhnlich eine Matrosenschenke hinzu. Einer der Matrosen hat einen derben, anzüglichen Witz gerissen. Hille Bobbe versteht den Witz und freut sich über seine Derbheit. Sie nimmt nichts übel. Im nächsten Augenblick trinkt sie dem Witzbold aus der Kanne zu. Und nun stelle ich vergleichend fest, welchen ästhetischen Einfluß das Hinzuphantasieren hat. Ich glaube, Sie werden mit mir zu dem Ergebnis kommen, daß das Hinzuphantasieren zunächst ungünstig wirkt, insofern es von dem Bild selbst ablenkt. In seinen unbestimmten Nachwirkungen aber, wenn es bereits wieder der Repression verfallen ist, verstärkt es sehr oft das ästhetische Lustgefühl, wie wir dies ja eben auch bei dem Magnificat des Botticelli feststellen konnten.

Manche Bilder stellen geradezu eine Aufgabe. Die eigentümliche Haltung der Hille Bobbe gibt ein Problem auf. In

1) Von der Farbengebung sehen wir hier völlig ab; sie ist bei beiden Bildern wesentlich verschieden (Hille Bobbe gehört einer späteren Periode an). — Die Bezeichnung „Hexe" von Haarlem paßt sehr schlecht.



besonderem Maß ist dies der Fall bei denjenigen Bildern, die wir kurz als symbolische bezeichnen können. Der symbolische Charakter besteht darin, daß das Dargestellte nicht nur als solches aufgefaßt werden soll, sondern auch etwas „repräsentiert“ (vgl. II, S. 95), und die Aufgabe liegt eben darin, durch Hinzudenken das Repräsentierte zu finden. Ausgezeichnete Beispiele liefern die Bilder von Gustave Moreau, Félicien Rops, Fernand Khnopff und anderen, die uns später bei der speziellen Besprechung der symbolistischen Kunstrichtung wieder begegnen werden. Ähnliches gilt auch von den meisten expressionistischen und insbesondere den kubistischen Bildern. Hier hat der Künstler ein inneres Erlebnis in Formen und Farben zum Ausdruck gebracht, die von der gewohnten Wirklichkeit weit abweichen oder doch unabhängig sind, oder glaubt wenigstens dies geleistet zu haben, und dem Betrachter fällt die Aufgabe zu, dies Erlebnis durch adjungierende Vorstellungstätigkeit, selbstverständlich unter stärkster Beteiligung von Gefühlsvorgängen, gleichsam zu erraten und nachzuleben. Auch diese Richtung wird uns in einer späteren Vorlesung ausführlich beschäftigen.

Ein Spezialfall der Konfiktionen liegt endlich vor, wenn ein Bilderzyklus gegeben ist, der eine fortlaufende Handlung oder ein zusammenhängendes Ereignis darstellt (vgl. I, S. 77), und die Zwischenvorgänge von Bild zu Bild nicht nahezu eindeutig im Sinn von Lückenausfüllungen ergänzt werden können, sondern durch freie „adjungierende“, über das Gegebene der Bilder weit hinausgehende Vorstellungstätigkeit hinzuphantasiert werden müssen. Ein lehrreiches Beispiel liefert der Klingersche Zyklus „Das Zelt“.[1] Hier füllen wir einzelne Lücken sofort aus, andere geben uns schwere Rätsel auf. Daß z. B. der Märchenprinz, der auf dem siebenten und achten Blatt das Mädchen, die Heldin des Zyklus, verfolgt und vergewaltigt, mit einem Schwan des vierten Blatts identisch ist, wird von vielen, wenn kein Kommentar beigegeben ist, zunächst kaum hinzugedacht werden.[2] Wie die Verwandlung des Schwans in den Prinzen vor sich gegangen ist, bleibt ganz der Phantasie des Betrachters überlassen. Erst die folgenden Blätter

1) Wenn Ihnen auch die gesamte Folge (46 Radierungen) nicht zugänglich ist, so können Sie wenigstens die wichtigsten und für das Verständnis meiner Ausführungen ausreichenden Blätter kennen lernen aus F. Avenarius, Max Klinger als Poet, München 1917, S. 111 ff. und Kunst f. Alle Bd. 32, S. 95 ff.

2) Zumal die drei anderen Schwäne im Hintergrund sehr undeutlich dargestellt sind.

klären über den Zusammenhang einigermaßen auf. Der Unterschied dieses Hinzuphantasierens von den seither besprochenen Fällen und seine spezielle Eigentümlichkeit liegt offenbar darin, daß hier unserer adjungierenden Vorstellungstätigkeit einerseits völlig freies Spiel gelassen wird, andrerseits aber doch zum Verständnis der Folge ein ganz bestimmtes Hinzudenken erforderlich ist. Bei der Hille Bobbe hängt das ästhetische Verständnis und Lustgefühl gar nicht wesentlich davon ab, ob ich Matrosen oder Kavaliere, eine Wohnstube oder eine Schenke hinzudenke. Bei dem Klingerschen Zyklus sind nur ganz bestimmte Lösungen imstande, mir zu vollem ästhetischen Genuß zu verhelfen. Die Freiheit unserer Phantasie ist nur scheinbar. In der Tat wird von uns die schwierige Leistung einer fast rein intelektuellen, sehr eingeengten Lückenausfüllung verlangt. Ich muß daher gestehen, daß trotz einzelner wunderbarer Schönheiten — z. B. in Blatt 35 und 45 — der ästhetische Gesamteindruck manches zu wünschen übrig läßt. Man kann diese Zumutung an unsere Phantasie geradezu einen Mangel an Komplexibilitüt nennen. Andere Zyklen Klingers sind in dieser Beziehung dem „Zelt" weit überlegen.

Ganz absonderlich gestalten sich die Konfiktionen in der Musik. In ihr spielen sie, möchte ich sagen, die kleinste und zugleich die größte Rolle: die kleinste, insofern sie bei sehr vielen Musikwerken meistens ganz ausbleiben oder wenigstens für den ästhetischen Genuß durchaus entbehrlich sind, die größte, insofern sie inhaltlich fast ganz unbeschränkt sind. Ich berichte Ihnen zunächst über einige subexperimentelle Beobachtungen. Als ästhetisches Objekt dient z. B. das auf dem Klavier vorgetragene Thema des ersten Satzes der As-Dur Sonate Beethovens (Op. 26). In einer Versuchsreihe war ein Hinzuphantasieren nur bei 5 unter 16 Versuchspersonen festzustellen. In anderen Versuchsreihen war der Bruchteil noch geringer. Sehr geeignet erwies sich auch der zweite Satz der D-Dur Sonate desselben Komponisten (Op. 10 Nr. 3), Largo e mesto in D-Moll. Bei 9 unter 28 Versuchspersonen trat ein nennenswertes Hinzuphantasieren auf. Die Berichte sind zum Teil so interessant, daß ich sie mit kurzen Stichworten anführen will:

Versuchsperson S: Bühne, mit violettem Samt ausgeschlagen, aufgebahrte Königsleiche, rechts und links Priester, nahende Chöre, zwei Tänzerinnen in weißem Gewand lösen sich aus den schwarzen Massen und führen einen langsamen Tanz auf;

Versuchsperson A: Leichenzug des Vaters, der Tod saust vor einer geängsteten Menschenmenge mit der Sense dahin, dann Ausbleiben der Phantasien, dann wieder mehrmals ein Knochengerippe und ein Zug singender Mönche und Knaben;

Versuchsperson H: Mann mit schuldbeladener Seele kniet in der Kirche vor Maria und empfängt Linderung, bei den letzten Tönen Öffnen und Schließen der Kirchtüre;

Versuchsperson Lsch: Henkersplatz, Gebet, nahende Rettung;

Versuchsperson Ll: Anfangs keine Phantasiebilder, später Fest mit Bankett und Tanz, dann anstürmende Reiterei, am Schluß ein einzelner Reiter, der hoch aufgerichtet auf einem steilen Hügel hält;

Versuchsperson B: Jungfrau in weiße Seide gekleidet auf schwarzem Rappen, Hufschläge, später Läuten einer Dorfglocke;

Versuchsperson Kö: Begräbnis, Choral, Trauermarsch, langes vergebliches Flehen, strafende Worte, Winseln, zuletzt etwas Beruhigung;

Versuchsperson Kü: Opferszene, dunkle Massen schwerer, schwarzer Pferde und Menschen, schließlich Opferbrand;

Versuchsperson Kr: Gewitter im Walde, russisches Kloster (Versuchsperson ist Russin).

Der Inhalt des Hinzuphantasierten ist begreiflicherweise außerordentlich verschieden; denn er hängt nicht nur vom ästhetischen Objekt, sondern auch von der ganzen psychischen Konstitution, namentlich auch der Konstellation des genießenden Subjekts ab. Trotzdem sind manche gemeinsame Züge, die über die bloße Übereinstimmung in der traurigen Gefühlslage weit hinausgehen, unverkennbar. So ist es wohl doch kein Zufall, daß bei vielen Versuchspersonen die Vorstellung von Massen aufgetreten ist: von Chören, von einem Zug singender Mönche, von anstürmenden Reitern, dunklen Massen von Pferden und Menschen. Ebenso ist es sicher tief begründet, daß gerade der Tod in irgendeiner Gestalt die Grundlage des Trauergefühls bildet und nicht etwa Liebeskummer oder Heimweh und dgl. Ich möchte sogar glauben, daß der Gedanke einer Schuld, der bei drei Versuchspersonen — allerdings teilweise nur undeutlich — hervortritt, doch auch in dem ästhetischen Objekt selbst fundiert sein könnte.

Ich habe etwas länger bei diesem Versuch verweilt, weil uns hier wohlbegründete Vermutungen über die Vorstellungen, die Beethoven bei der Komposition erfüllten, zur Verfügung stehen. Schindler[1] berichtet, Beethoven habe geäußert, „jedermann fühle aus dem Largo den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie.“ Damit ist jedoch nur die Stimmungslage gekennzeichnet. Auch manche Beethovenforscher haben sich hiermit begnügt. Marx z. B., der sonst zur Heranziehung bestimmterer inhaltlicher Vorstellungen sehr geneigt ist, äußert hier nur: „wie

1) Biographie von L. v. Beethoven, 3. Aufl., 2. Teil, Münster 1860, S. 222.



gräbt sich da tiefe Melancholie, schwarz wie das Grab in das Herz! kaum die Linderung der Klage, kaum unter Tränen ein flüchtiges Lächeln ...“[1] Andere haben ganz bestimmte Gedanken hineingelegt, so Thayer und W. Nagel an das beginnende Gehörleiden, W. v. Lenz an das Grab der Mutter. Nun haben wir uns ja sicher nicht vorzustellen, daß Beethoven etwa irgendeinen solchen bestimmten Gedanken in Musik habe setzen wollen; wohl aber können wir uns recht gut denken, daß ein oder mehrere solcher Gedanken Beethoven in analoger Weise bei dem Schaffen des Satzes vorschwebten, wie sie manchem von uns bei dem Genießen auftauchen. Wir stellen gewissermaßen bei dem Hören die psychische Situation des Komponisten in abgeschwächter und mannigfach abgeänderter Weise wieder her. Damit leuchtet auch sofort ein, daß unser Hinzuphantasieren zum Verständnis und Genuß eines Musikwerks wesentlich beitragen kann.

Ich habe auch stets festgestellt, ob das Auftreten dieses Hinzuphantasierens irgendwie von der musikalischen Begabung abhängt. Ich habe mich von einer Abhängigkeit nicht sicher überzeugen können. Jedenfalls finden wir es bei Musikalischen und Unmusikalischen in etwa gleicher Häufigkeit. So sind unter den neun Personen, deren Begleitphantasien ich Ihnen eben kurz angab, drei unmusikalisch und zwei wenig musikalisch. Zuweilen fehlt gerade bei sehr musikalischen Personen jedes Hinzuphantasieren vollständig. Ich meine, daß man geradezu zwei Typen der rezeptiven musikalischen Begabung in dieser Beziehung unterscheiden kann, und daß der Typus, der durch starkes Hinzuphantasieren charakterisiert ist, oft mehr einer allgemein künstlerischen, nicht einer rein-musikalischen Begabung entspricht. Ganz unzweifelhaft ist, daß bei unmusikalischen Personen die Phantasien sehr oft ganz inadäquat sind. So ist die letzte der angeführten Versuchspersonen, die ein Gewitter im Walde hinzudachte, absolut unmusikalisch; dabei glaubte sie doch einen starken ästhetischen Genuß zu haben, der natürlich nicht als ein musikalisch-ästhetischer bewertet werden kann.

Auch die Bekanntschaft mit dem Musikwerk scheint mir keinen wesentlichen Einfluß auf die Häufigkeit des Hinzuphantasierens zu haben. Keinesfalls darf man sich bei solchen Versuchen auf bekannte

1) Riemann versucht auch in feiner Weise, die spezifische Stimmung auf bestimmte Empfindungsfaktoren zurückzuführen. So macht er z. B. auf das Sichdrehen der Töne im engen Kreis aufmerksam, das in der Tat der Einengung des Denkens und Fühlens der Melancholie entspricht. Auch die gehäufte Wiederkehr der steigenden kleinen Sekunde (cis-d) scheint mir ähnlich zu wirken.

Stücke beschränken. Zuweilen stellen sich Phantasievorstellungen erst bei wiederholtem Hören ein. Bald wechseln sie in überraschender Weise unter dem Einfluß von Konstellationen, bald bleiben sie dank einer sogenannten Bahnung konstant. Steht die Versuchsperson durch einen Kommentar oder auf Grund des Titels des Musikwerks unter dem Einfluß einer bestimmten Suggestion, so bestimmt diese oft, aber keineswegs immer den Inhalt der Konfiktionen.

Ich habe auch mit vielen anderen musikalischen Werken ähnliche Versuche angestellt. Als besonders geeignet haben sich z. B. der erste Satz der C-Moll Symphonie Beethovens und der zweite Satz der dritten Symphonie von Niels Gade erwiesen, beide vierhändig vorgespielt.[1]

Alle diese Versuche bedürfen nun dringend stets einer Ergänzung durch Beobachtungen, bei denen der Kunstgenießende nicht weiß, daß er zu einem ästhetischen Versuch verwendet wird. Wir müssen uns also von zahlreichen Personen nach einem Konzert berichten lassen, welche Vorstellungsreihen eine Symphonie, ein Trio usf. bei ihnen geweckt hat. Experimentell ist dies Verfahren gleichfalls, insofern ich systematisch Beobachtungen an vielen Personen sammle, es hat aber den Vorzug vor dem Laboratoriumexperiment, daß die Einstellung der Personen rein ästhetisch ist und nicht unter dem Zwang der experimentellen Aufgabe der Selbstbeobachtung steht. Auch lassen sich im Laboratorium die Bedingungen für die Darbietung von Orchesterwerken kaum jemals in ausreichender Weise herstellen. Es würde viel zu weit führen, wenn ich Ihnen auch für solche „unwissentliche" experimentelle Beobachtungen Protokolle mitteilen wollte. Ich muß mich darauf beschränken festzustellen, daß die Ergebnisse prinzipiell dieselben sind.

Ich habe bisher absichtlich nur das anschauliche Hinzuphantasieren, das Hinzuphantasieren oder die Konfiktion im engeren und eigentlichen Sinne berücksichtigt. Tätsächlich stellen sich oft auch unanschauliche Vorstellungsreihen ein, die man ganz allgemein als Hinzureflektieren bzw. Reflexionen bezeichnen kann. Soweit

1) Ähnliche Versuchsreihen liegen bereits, allerdings in spärlicher Zahl, in der Literatur vor, vgl. z. B. Gilman, Amer. Journ. of Psychol. 1892, Bd. 4, S. 558 und Bd. 5, S. 42; Downey, ebenda 1897, Bd. 9, S. 63; Weld, ebenda 1912, Bd. 23, S. 245; Mc Dougall, Psycholog. Review 1898, Bd. 5, S. 463; Ferrari, Rivista mus. ital. 1899 (Ref.); Lahy ebenda 1904 (Ref.); Trabue, Journ. of educat. Psychol. 1923, Bd. 14, Ref. Was ein großer Komponist, noch dazu unter dem Einfluß der Liebe, hineinphantasiert, zeigt Ihnen der Schwarmbrief Schumanns an Chiara (Neue Ztschr. f. Musik 8. 12. 1835 nach Lietzmanns Monographie Cl. Schumann, 7. Aufl. Leipzig 1920, Bd. 1, S. 91).



sich diese überhaupt gar nicht auf das Dargestellte, sondern die Art und Weise der Darstellung, die Person des Künstlers u. dgl. beziehen, sind sie uns bei unsrer jetzigen Betrachtung gleichgültig. Es kommen aber auch Reflexionen vor, die das ästhetische Objekt als solches unmittelbar betreffen. Ich höre z. B. Wallenstein und reflektiere, ob er den Tod verdient hat; ich lese den zweiten Teil des Faust und zweifle, ob die Eröffnung paradiesischer Räume für viele Millionen arbeitender Menschen den Faust des ersten Teils wirklich befriedigen kann; ich sehe Menzels Falke und Taube und überlege etwa, ob die Taube oder der Falke rascher fliegt, und wieviel Aussicht jene hat, diesem zu entrinnen. Bald sind solche Reflexionen mehr psychologisch bald mehr ethisch bald mehr logisch gefärbt. Allzuoft nehmen sie didaktischen oder kritischen Charakter an. Ihr deflektierender Charakter ist fast stets sehr ausgeprägt. Sie beeinträchtigen daher den momentanen ästhetischen Genuß fast stets in hohem Maß. Es soll aber nicht bestritten werden, daß, wenn es uns möglich ist nach solchen Reflexionen noch einmal zu dem Genuß des Kunstwerks zurückzukehren und es nun ohne deflektierende Reflexionen nochmals zu genießen, die Nachwirkungen solcher Reflexionen zuweilen imstande sind, den ästhetischen Genuß wesentlich zu vertiefen und zu steigern. Bei Dramen werden Sie dies alle gewiß schon gelegentlich erlebt haben.

Fragen wir uns nun zusammenfassend auf Grund aller dieser Feststellungen, welche ästhetische Bedeutung der adjungierenden Vorstellungstätigkeit, insbesondere dem Hinzuphantasieren zukommt, so leuchtet Ihnen gewiß ein, daß eine allgemeine Formulierung bestimmter Sätze kaum möglich ist. Wir können nur sagen, daß in vielen Fällen bei vielen Individuen eine adjungierende Vorstellungstätigkeit, vor allem eine anschauliche — auch abgesehen von unerläßlichen Lückenausfüllungen — für das Zustandekommen eines starken ästhetischen Lustgefühls bedeutsam, zuweilen unentbehrlich ist. Erinnerungen, Ausgestaltungen, Konfiktionen und Reflexionen haben hieran je nach dem ästhetischen Objekt und auch je nach dem ästhetischen Subjekt einen sehr verschiedenen Anteil. Meistens haben bloße Erinnerungen und Reflexionen die geringste Bedeutung.[1] Die günstige Wirkung aller dieser adjungierten Elemente ist an die Bedingung geknüpft, daß sie nicht zu bestimmt auftreten und — was damit zusammenhängt — möglichst

1) Es ist aber zu bedenken, daß die Ausgestaltungen und Konfiktionen letztlich doch auf irgendwelche Erinnerungen zurückgehen, die neu verwendet und kombiniert werden.



wenig Eklipsen und keine Deflexionen zustande bringen. Erfolgen solche in ausgiebigerem Maß, so wird günstigsten Falls die Lust am ästhetischen Objekt selbst durch die Lust an neuen, vom Genießenden erzeugten ästhetischen Objekten verdrängt.

Das prinzipielle Interesse der ästhetischen adjungierenden Tätigkeit liegt jedenfalls in dem eigenartigen Mitschaffen des Kunstgenießenden. Zugleich erkennen wir schon jetzt, welchen Transformationen das ästhetische Objekt bei der Aufnahme im genießenden Subjekt ausgesetzt ist, und wie ungeheuer verschieden sich das ästhetische Erlebnis einerseits bei dem Genießenden gegenüber dem Schaffenden und dann bei den verschiedenen genießenden Individuen gestalten kann. Die „Gefühlsansteckung" des Kunstgenießenden durch den Künstler, wie Tolstoi[1] sie nennt, ist demnach zwar stets beabsichtigt, aber in sehr wechselndem Ausmaß verwirklicht. Und so gibt es denn auch in Kunst und Natur einerseits vieldeutige ästhetische Objekte, die der adjungierenden Phantasie aller oder wenigstens sehr vieler Menschen zugänglich sind, und andrerseits wenigdeutige Objekte, die durchaus „paucorum hominum" sind. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß diejenigen der zweiten Gruppe oft als ebenso wertvoll oder sogar als noch wertvoller als die der ersten Gruppe zu betrachten sind, wenn wir den neuerdings öfter vertretenen, ganz unhaltbaren Standpunkt aufgeben, daß die Kunst lediglich eine soziale Erscheinung ist und lediglich soziale Bedeutung hat.

Einen Augenblick müssen wir noch bei der Frage verweilen, wie sich diese adjungierende Vorstellungstätigkeit zu der früher besprochenen komplexiven oder — wie wir jetzt auch sagen könnten — „konjungierenden" Tätigkeit verhält. Beide sind offenbar oft eng verflochten. So erfolgen z. B. die Lückenausfüllungen fast stets unter dem Einfluß von Komplexionsvorstellungen, und auch die Ausgestaltungen und Konfiktionen sind ästhetisch am wirksamsten, wenn sie der Einheitlichkeit des ästhetischen Objekts keinen Abbruch tun, also sich einer Komplexionsvorstellung höherer Ordnung einfügen.

Wir können jetzt leicht alle ästhetisch wirksamen Vorstellungsfaktoren, die wir in den letzten vier Vorlesungen kennengelernt haben, zusammenstellen. Es sind dies

1. das typische Moment innerhalb und unbeschadet der individuellen Bestimmtheit,

---

1) Was ist Kunst? Berlin 1898. (Werke, Jena 1911, II, 14).



2. das Einheitsmoment innerhalb und unbeschadet der Mannigfaltigkeit oder die Komplexibilität,
3. die Einfühlbarkeit und die ihr nahe stehenden Erscheinungen wie Hervorrufung von Homästhesien und Homokinesen,
4. die Auffaßbarkeit und
5. die Fähigkeit zur Anregung adjungierter Vorstellungen.

Da wir zu dieser Aufzählung rein empirisch gelangt sind und auch in der Reihenfolge der Darstellung uns zunächst nur von didaktischen Rücksichten leiten ließen, bedarf es nun noch einer Umordnung, um den Zusammenhang dieser Faktoren richtig zu erkennen. Zu diesem Zweck gehen wir von den im Subjekt sich abspielenden psychischen Prozessen aus. An die Spitze haben wir dann das sofort an die Empfindung sich anschließende Auffassen und das hiermit zusammenhängende Verstehen zu stellen. In diesem Auffassen ist das differenzierende Isolieren (II, S. 118), das Wiedererkennen, das einheitliche Zusammenfassen (S. 124) und das beziehende Auffassen und Verstehen (S. 124 ff.) enthalten. Fakultativ treten dann außer Homästhesien und Homokinesen adjungierte Vorstellungsprozesse hinzu, und zu letzteren ist, wie wir jetzt sofort einsehen, offenbar auch das Hineindenken des Typischen, das Hineindenken einer Beseelung in Unbeseeltes und das Hineindenken unseres Ich, also die Einfühlung in ihren beiden Formen hinzuzurechnen. Diejenigen Eigenschaften im ästhetischen Objekt, die imstande sind, solche ästhetisch wirksamen Vorstellungvorgänge hervorzurufen, sind die ideativen ästhetischen Momente, die wir schon in einer früheren Vorlesung (I, S. 270) definiert haben. Das Ergebnis, zu dem wir jetzt gelangt sind, ist insofern sehr charakteristisch, als wir nicht etwa bestimmte Vorstellungsinhalte, sondern lediglich bestimmte psychische Vorgänge als ästhetisch wirksam nachgewiesen haben. Im Hinblick hierauf können wir sagen, daß die ideativen ästhetischen Momente formalen Charakters, d. h. nicht an einen bestimmten Inhalt gebunden sind. Wenn wir in der letzten Vorlesung versuchen eine allgemeine ästhetische Theorie zu entwickeln, wird diese Tatsache von großer Bedeutung sein. Vorläufig bemerke ich nur, daß unsere Feststellungen in dieser Hervorhebung der formalen Prozesse sich zum Teil mit den von Kant in der Kritik der Urteilskraft entwickelten Lehren berühren (vgl. I, S. 141).

Damit ist nun aber nicht gesagt, daß der Inhalt der Vorstellungen ganz gleichgültig wäre. Neben allen jenen formalen Forderungen bleibt immer entscheidend, daß die ausgelösten Vor-

stellungsinhalte in ihrer Verknüpfung und Verschmelzung eine positive Gefühlsbetonung haben, die dem spezifisch ästhetischen Lustgefühl entspricht, also nicht alethisch oder ethisch oder teletisch ist (vgl. Vorlesung 1). Damit lehnen wir schon jetzt eine ausschließlich formale Theorie des Ästhetischen ab.

Im Interesse der begrifflichen Klarheit haben wir nun noch festzustellen, wieweit die eben aufgezählten Momente dem ästhetischen Vorstellungsfaktor, den wir auch als assoziativen oder indirekten Faktor bezeichnet haben, zuzurechnen sind. Seiner Zeit haben wir den Vorstellungsfaktor im weitesten Sinne aufgefaßt (I, S. 64), und demgemäß kann die Zugehörigkeit der jetzt behandelten Momente nicht zweifelhaft sein. Unsere jetzigen Betrachtungen lehren uns aber, daß die Vorstellungsfaktoren teils rein-formal teils auch inhaltlich oder material wirken. Formal wirksam sind alle in dem bloßen „Auffassen“ enthaltenen Vorgänge (vgl. II, S. 118ff. u. 154), inhaltlich wirksam die adjungierten Vorgänge. Freilich ist — wie dies nicht anders zu erwarten stand — die Grenze zwischen beiden keineswegs scharf. Wenn ich zwei rechtwinklig sich schneidende Linien sehe und sie als Kreuz „auffasse“, so ist es kaum möglich immer scharf zu unterscheiden, wieweit nur formale Zusammenfassung und Wiedererkennen vorliegt, und wieweit eine adjungierte Vorstellung, z. B. eine unbestimmte Erinnerung früher gesehener Kreuze beteiligt ist. An der Entstehung des ästhetischen Lustgefühls sind jedenfalls sehr oft formale und inhaltliche Faktoren beteiligt. Wir werden damit zugleich auf unsere nächste Aufgabe — die dritte unserer Haupteinteilung (I, S. 66) — die Untersuchung des resultierenden ästhetischen Gefühls unmittelbar hingewiesen.

---

13. Vorlesung.

Ästhetik des resultierenden Gefühls. Gefühl des Schönen und des Erhabenen.

Wir haben verfolgt, wie das von einem ästhetischen Natur- oder Kunstobjekt hervorgerufene Gefühl einerseits durch den Empfindungs- und andrerseits durch den Vorstellungsfaktor bedingt ist, und haben uns allenthalben überzeugt, daß bald dieser bald jener überwiegt. In den Fällen, in denen nur der Empfindungsfaktor maßgebend ist und formale Vorgänge, wie wir sie zuletzt besprochen haben, nur im Sinn einer Auffassung des reinen Empfindungstatbestandes — der Töne, Worte, Farben, Linien usf. — beteiligt sind, bedarf das resultierende ästhetische Gefühl keiner weiteren psychologischen Analyse. Unsere ästhetische Lust an einem Ornament, an einer Farbenkombination, an einer Akkordfolge, an einer Mozartschen Sonate, ja selbst an einer ganzen Symphonie **kann** diesen relativ einfachen Charakter haben. Es ist nur sehr bemerkenswert, daß schon solche ästhetische Objekte keineswegs nur ein ästhetisches Lustgefühl verschiedener Intensität hervorrufen, sondern auch ästhetische Lustgefühle der verschiedensten **qualitativen** Beschaffenheit. Wir haben beispielsweise gefunden, daß der Dur-Akkord ein ganz anderes Lustgefühl als der Moll-Akkord weckt. Ich erinnere Sie an die ganz spezifische Gefühlsnüance der Auflösung des Nonenakkords (vgl. I, S. 157). Wer in der Selbstbeobachtung etwas mehr geübt ist, stellt leicht fest, daß auch das ästhetische Lustgefühl an einem Kreis, einer Ellipse, einer Zykloide und einem Sechseck — abgesehen von allen Intensitätsverschiedenheiten — qualitativ keineswegs identisch ist. Schon die Gefühlstöne der unverknüpften Empfindungen sind qualitativ variiert, und infolge der Verschiedenartigkeit der Auffassung, z. B. der Zusammenfassung — denken Sie etwa an Ellipse und Kreis — kommen neue **qualitative** Modifikationen der Gefühlsbetonung zustande.

Man hat wohl versucht, alle solche qualitative Verschiedenheiten doch auf latente, d. h. uns gar nicht oder wenigstens nicht isoliert als solche zum Bewußtsein kommenden Vorstellungsinhalte,

z. B. Erinnerungen, zurückzuführen. Diese Versuche sind nicht geglückt. Es ist schlechterdings nicht abzusehen, welche Vorstellungsinhalte, latente oder nicht-latente, schon bei dem Kind die qualitative Verschiedenheit der Gefühlswirkung von süß und bitter, Dur und Moll usf. hervorrufen könnten. Ererbte Vorstellungen gibt es bekanntlich nicht, und eine Gelegenheit zum Erwerb in den ersten Kinderjahren läßt sich in manchen Fällen mit voller Sicherheit ausschließen.[1] Es bleibt also dabei, daß es sich um phylogenetisch erworbene und daher wenigstens in der Anlage angeborene qualitative Verschiedenheiten der Gefühlstöne der Empfindungen und ihrer ersten durch Auffassung und Zusammenfassung zustande kommenden Produkte handelt. Für die Ästhetik ist diese qualitative Mannigfaltigkeit äußerst wichtig. Nur der primitivste ästhetische Geschmack begnügt sich mit der Monotonie intensiver Gefühlsabstufungen.

Von ganz untergeordneter Bedeutung ist die Frage, wie man sich diese qualitativen Variationen psychophysiologisch zu denken hat. Vom Standpunkt der sog. James-Langeschen Hypothese könnte man annehmen, daß die Empfindungen je nach ihrer Beschaffenheit verschiedene Reaktionen in der mimischen Muskulatur, in den Blutgefäßmuskeln, in der Herztätigkeit und in der Atmung hervorrufen, daß wir durch sensible Nerven von diesen Reaktionen Kunde bekommen, und daß die Verschiedenheit dieser sekundären — „reperkutierten" — Empfindungen für die Verschiedenheit der Gefühlsbetonung in den in Rede stehenden Fällen verantwortlich zu machen ist. Wir werden später sehen, in welchem sehr beschränkten Umfang diese Hypothese richtig ist; generell ist sie jedenfalls ganz unzureichend. Wir werden also anzunehmen haben, daß — auch ganz unabhängig von allen muskulären Reaktionen — die von den Reizen ausgelösten physiologischen Prozesse, welche den Gefühlsbetonungen entsprechen, die sog. „gefühlserzeugenden Prozesse" des Gehirns[2] je nach der Beschaffenheit des Reizes qualitativ verschieden ausfallen, also sich nicht lediglich durch ihr Vorzeichen, — plus und minus, Lust und Unlust — und den Grad dieser Lust und Unlust unterscheiden.

---

1) Vgl. auch die Auseinandersetzungen über die positive Gefühlsbetonung des Rot I, S. 169 ff.

2) Außer der Großhirnrinde kommt für einfachere Gefühlsprozesse auch der sog. Sehhügel in Betracht. Wie der Streifenhügel für einfachere motorische Innervationen an Stelle der motorischen Rindenregion tritt, so scheint(!) der Sehhügel in analoger Weise bei einfachen sensiblen und affektiven Prozessen eine Rolle zu spielen.

Viel wichtiger und antwortbedürftiger ist die Frage, woher es kommt, daß in den von Vorstellungsinhalten unabhängigen ästhetischen Lustgefühlen, die uns vorläufig noch ausschließlich beschäftigen, sehr oft auch einzelne Unlustgefühle enthalten sind. Denken Sie beispielsweise an die Dissonanzen der Musik, zumal der modernen! Wir müssen uns klar werden, wieso auch diese zum Zustandekommen oder wenigstens zur Steigerung des ästhetischen Lustgefühls beitragen können. Voraussichtlich werden Sie geneigt sein, zunächst nur an eine Kontrastwirkung zu denken. Der Gedanke liegt nahe, daß die mit der Auflösung der Dissonanz einsetzende Konsonanz [1] vermöge einer Kontrastwirkung stärker positiv betont wird als bei isoliertem Auftreten. Sicher ist dies Moment von der größten Bedeutung, aber es reicht, wie wir schon früher gesehen haben (I, S. 157), nicht aus. Es kommt jedenfalls ein zweites Moment hinzu: die vorausgehende Dissonanz ist in besonderem Maße befähigt, den positiven Gefühlston der folgenden Konsonanz qualitativ zu modifizieren. Der C-Dur-Akkord wirkt qualitativ ganz verschieden auf unser Gefühl, je nachdem er auf den einfachen G-Dur-Akkord oder auf den Septimen- oder auf den Nonenakkord usf. folgt. Vorausgehende Konsonanzen haben diesen nüancierenden Einfluß bei weitem nicht in demselben Umfang. Wir verdanken also den Dissonanzen eine unermeßliche Bereicherung der qualitativen Mannigfaltigkeit des ästhetischen Genusses.

Sie werden selbst die Frage aufwerfen, warum gerade in der Musik Dissonanzen eine so große Rolle spielen und nicht beispielsweise auch in der Ornamantik, bei der ja ebenfalls sensorielle und formalassoziative Momente im Vordergrund stehen. Die Ursache dieses Gegensatzes ist meines Erachtens darin zu suchen, daß die Dissonanz in der Musik mit dem Auftreten der Konsonanz verklingt, während in der optischen Kunst, die uns statt der Sukzession ein Nebeneinander, d. h. ein Zugleich darbietet, eine dissonante Linie oder Farbe dauernd neben den konsonanten Linien und Farben bestehen bleibt. Gelingt es künstlich auch auf optischem Gebiet ein Nacheinander herzustellen, so bleiben ästhetisch wirksame Kontraststeigerungen und qualitative Nüancierungen keineswegs aus.

Übrigens können die Dissonanzen noch auf einem dritten Weg positiv ästhetisch wirken. Wir dürfen die Empfindung des vorangehenden dissonierenden und diejenige des nachfolgenden kon-

---

1) Der Kürze wegen sei hier unter Konsonanz auch Konkordanz (I, S. 152) und Harmonie (Ltf. phys. Psych. S. 278 u. hier I, S. 157) einbegriffen.



sonierenden Akkords nicht lediglich als zwei diskrete d. h. von einander gesonderte Vorgänge betrachten, sondern wir müssen auch den Gesamtvorgang berücksichtigen und damit das ästhetische Totalgefühl, das diesen begleitet. Im Gegensatz zu den optischen Reizen stehen die Tonreize in gesetzmäßigen Gefühlszusammenhängen, und dem entsprechend erwarten wir nach dem ersten Akkord einen zweiten. Der Akkord hat, wie Stumpf es treffend ausgedrückt hat, „seine Funktion im musikalischen System" (vgl. I, S. 153). Das Lustgefühl, welches die Befriedigung der Erwartung, das Wiedererkennen des erwarteten oder — richtiger — eines der erwarteten Akkorde begleitet, ist für das ästhetische Totalgefühl nicht belanglos. Dissonanz wirkt oft auch dadurch, daß sie Gelegenheit für die Befriedigung einer solchen Erwartung durch die auflösende Konsonanz schafft.

Sie wundern sich vielleicht, daß ich Ihnen als viertes und fünftes Moment nicht die imitative und die charakterisierende Bedeutung der Dissonanz anführe. Es fällt mir natürlich nicht ein, diese zu leugnen. Die Dissonanzen, welche das Versinken des Klingsor-Schloßes und das Verdorren des Zaubergartens im Parsifal begleiten, haben gewiß imitative, — wie man auch sagt — tonmalende Bedeutung[1], aber ebenso sicher ist, daß sie diese tonmalende „Bedeutung" angeknüpften Vorstellungen verdanken. Es handelt sich also nicht um die lediglich sensoriell und formal-assoziativ entstandenen ästhetischen Lustgefühle, von denen wir jetzt ausschließlich sprechen. Ebenso verhält es sich z. B. mit dem Zaubermotiv im Parsifal. Von Imitation kann hier nicht wohl die Rede sein, sondern von Charakterisierung oder Illustration, und auch diese geht über den sensoriellen und den formal-ästhetischen Faktor weit hinaus und beruht im wesentlichen auf inhaltlichen Faktoren.

Ein Übergangsfall zwischen den lediglich sensoriell und formal-assoziativ bedingten und den auch inhaltlich-assoziativ bedingten Lustgefühlen liegt scheinbar vor, wenn Erinnerungen an vorausgegangene Empfindungen innerhalb des ästhetischen Objekts auftauchen und wirksam werden. Hierher gehört z. B. die Wiederkehr eines musikalischen Motivs oder Themas. Ich erinnere mich bei

1) Ich fühle übrigens auch die unmittelbar vorhergehende D-Dur-Tonleiter in Septolen (!), welche das Schwirren des Speers des Klingsor malt, als qualitative und rhythmische Dissonanz, obwohl eine solche im üblichen Sinn nicht vorliegt, und fühle daher den nachfolgenden G-Dur-Akkord als Auflösung, nachdem durch die Sextolen auf d^2 und d^3 (entsprechend dem Schweben des Speers) die Dissonanz etwas gemildert worden ist.



dem Hören der Variation des Themas, die Vorstellung des Themas taucht wieder bei mir auf. Sollen wir diese Erinnerungsvorstellung noch zum formalen Auffassen rechnen oder schon als einen Akt der adjungierenden Vorstellungstätigkeit betrachten? Meines Erachtens ist die Frage im ersteren Sinn zu beanworten, wenn wirklich nur Teilvorstellungen, die im ästhetischen Objekt selbst enthalten waren, reproduziert werden und zu ästhetischer Wirkung gelangen; denn in diesem Fall fehlt das charakteristische Merkmal der Adjunktion: wir fassen nur auf, fügen aber nichts Neues hinzu.

Viel verwickelter gestaltet sich die Untersuchung des resultierenden Lustgefühls, wenn außer dem sensoriellen und dem formal-assoziativen Faktor auch der inhaltlich-assoziative wirksam ist. Das Zusammenwirken der drei Faktoren gestaltet sich dann folgendermaßen. Sie erinnern sich, daß wir festgestellt haben, daß die assoziierten Vorstellungen meistens nicht in Gestalt einzelner isolierter, abgegrenzter, gleichsam dinghafter Vorstellungen, sondern als große, oft sehr unbestimmte Komplexe auftreten. Wenn ich Tizians Assunta sehe, so verknüpfe ich mit der Vorstellung der Madonna nicht etwa Einzelvorstellungen wie: Mutter Christi, Trauer um den gekreuzigten Sohn, himmlische Herrlichkeit über ihr usf., sondern alle diese Einzelvorstellungen verschmelzen, wie wir früher sagten, zu einem Nimbus oder Halo.[1] Hand in Hand mit dieser Verschmelzung der Inhalte geht eine Verschmelzung der den Inhalten zugeordneten Gefühlstöne, und diese diffusen Gefühlskomplexe verschmelzen nun ihrerseits mit den rein sensoriellen Gefühlstönen der Farben- und Lichtempfindungen und mit den formal-assoziativen Gefühlstönen, welche an die Einheitlichkeit des Bildes usw. gebunden sind. So entsteht aus dreifacher Wurzel ein einheitliches ästhetisches Totalgefühl.

Dasselbe lehren unzählige Beispiele aus der Dichtkunst, der inhaltlichsten aller Künste. Hier spielen ja jene Nimbusvorgänge, wie Sie sich aus unsrer letzten Vorlesung erinnern, eine besonders bedeutsame Rolle. In Goethes Zueignung heißt es:

> „Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
> Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.“

Ein fast unermeßlicher Nimbuskomplex wird durch diese Zeilen in uns geweckt. Die zum Teil sehr unbestimmten und isoliert uns oft gar nicht zum Bewußtsein kommenden Teilvorstellungen dieses

1) Vgl. Ribots „imagination diffluente“, Essai sur l'imagination créatrice, Paris 1900, S. 163ff.



Komplexes[1] wie Morgenduft, Sonnenklarheit usf. haben alle ihre eigenartigen positiven Gefühlstöne, aber diese gelangen gar nicht isoliert zur Geltung, sondern verschmelzen gleichfalls zu einem ästhetischen Totalgefühl. Dies letztere wieder verschmilzt untrennbar mit dem rein sensoriellen ästhetischen Lustgefühl, das am Wohlklang der Silben, an dem Rhythmus und der Sprachmelodie und an dem Reim haftet, sowie mit dem formal-assoziativen Lustgefühl, das an die Komplexibilität und andere formale Eigenschaften des ganzen Bildes geknüpft ist.

Wir können auch hinzufügen, daß bei der ästhetischen Wirkung die Vorstellungsinhalte als solche oft ganz gegenüber den sie begleitenden Gefühlen zurücktreten. Es ist gar nicht notwendig, daß ich mir Morgenduft, Sonnenklarheit, Schleier usf. mit großer Energie vorstelle, es genügt, daß die begleitenden Gefühle in ihrer Totalität sehr lebhaft sind. In diesem Sinn ist es berechtigt, wenn Rich. Wagner[2] von einer „Gefühlswerdung des Verstandes" spricht. So fasse ich auch die von Joh. Volkelt vortrefflich dargelegte „Gefühlsherrschaft im ästhetischen Verhalten" und die von ihm sogenannte „gewisse Gefühlsverähnlichung" der ästhetischen Vorstellungen[3] auf. Gewiß existieren auch, wie Volkelt sagt, „gefühlskahle" Vorstellungen, aber auch diese behalten in der Gefühlsökonomik des ästhetischen Ganzen ihre Bedeutung, wenn und insofern sie die Auffassung und damit die Gefühlsbetonung der gefühlsbetonten Vorstellungen fördern.

Man hat oft gesagt, daß jede wirkliche Kunst etwas Mystisches in sich trage. Auch dies wird uns jetzt verständlich. Die Mystik ist dadurch gekennzeichnet, daß sie nicht auf dem gewöhnlichen Wege des Denkens, durch klare Begriffe, Urteile und Schlüsse, sondern unter Umgehung dieser Erkenntnisfunktionen unmittelbar die Objekte zu „erschauen", „intuitiv" erfassen zu können glaubt und in der Regel dieses „Erschauen" von besonderen Gefühls-

1) Hierin liegt auch der richtige Kern der in der Leibniz-Wolffschen Schule namentlich von Baumgarten vertretenen Lehre von der Verworrenheit der ästhetischen Vorstellungen (vgl. Vorlesung 1, S. 23); nur ist diese Verworrenheit falsch gedeutet und zu falschen Folgerungen verwertet worden. Auch die Auffassung Chr. Herm. Weisses (System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, Leipzig 1830, Teil 1, S. 96f.) wird damit unserem Verständnis näher gerückt. Ich erinnere Sie ferner an die Äußerung von Novalis, daß der Philosoph alles ordnet, der Dichter alle Bande auflöst.

2) Ges. Schriften, 2. Aufl., Bd. 4, S. 78: „Im Drama müssen wir Wissende werden, durch das Gefühl."

3) System der Ästhetik, München 1905, Bd. 1, S. 177ff.



prozessen — Ekstase usf. — abhängig macht. In der Tat liegt nun bei dem ästhetischen Erlebnis gegenüber Kunst- und Naturobjekten etwas Ähnliches vor: wir erfassen das ästhetische Objekt durch sehr unbestimmte Vorstellungsprozesse, und diese Vorstellungsprozesse sind vor allem durch ihre begleitenden Gefühlsprozesse wirksam.

Es ist selbstverständlich, daß die Mannigfaltigkeit der ästhetischen Gefühle durch das Hinzukommen solcher inhaltlich bedingten Gefühlsbetonungen in ganz außerordentlichem Maß gesteigert wird. Mitleid, Furcht, Schrecken, Grausen, Hoffnung und zahllose andere Gefühle in ihren unendlichen Nüancen treten damit in den Dienst des ästhetischen Lustgefühls. Aus dieser Aufzählung erkennen Sie auch bereits, daß, ebenso wie die an sich unlustbetonten Dissonanzen im Bereich der rein sensoriellen und formal-assoziativen ästhetischen Lust, so im Bereich der auch inhaltlich bedingten ästhetischen Lust Unlustgefühle als Mittel der ästhetischen Lusterregung durchaus nicht ausgeschlossen sind. Sie können im Gegenteil in wirksamster Weise zur Steigerung und Variierung des Total-Lustgefühls beitragen. Einige Beispiele werden dies sofort beweisen und näher beleuchten.

In zahllosen dramatischen und epischen Dichtungen werden uns zunächst unlustbetonte Handlungen und Ereignisse in großer Zahl, oft sogar in lange fortgesetztem Anstieg vorgeführt, und erst der Schlußakt bzw. der Schlußgesang oder die Schlußstrophe — in der Ballade — bringt die lustbetonte Lösung. Welche ästhetische Bedeutung haben hier diese vorausgegangenen Unlustgefühle? Zweifelsohne tragen sie im Sinn des Kontrasts zur Verstärkung des finalen Lustgefühls bei, aber nur für die oberflächlichste Betrachtung ist hiermit ihre Bedeutung erschöpft. Wäre allein diese Kontrastwirkung maßgebend, so würde in solchen Schauspielen, Romanen, Balladen usf. die ästhetische Wirkung erst im fünften Akt usf. beginnen; vorher könnte höchstens die Hoffnung auf eine glückliche Wendung ein schwaches ästhetisches Lustgefühl bedingen; sonst wäre die ästhetische Wirkung in den übrigen Abschnitten lediglich auf die sensoriellen und formalen Faktoren und einzelne „schöne“ Gedanken beschränkt. Die Erfahrung lehrt das Gegenteil. In Schönherrs „Erde“ beginnt die ästhetische Lust schon mit der ersten Szene, und mit dem Eintritt der glücklichen Wendung im letzten Akt steigt sie nur auf einen höheren Grad und nimmt vor allem einen anderen Charakter an. Die Unlustgefühle der vorausgehenden Akte müssen also schon als solche, unabhängig von dem späteren Kontrast, ein positives ästhetisches Moment enthalten

haben. Offenbar liegt dasselbe in dem ästhetischen Charakter der Situationen, Ereignisse und Personen begründet. In den Dissonanzen sind schon Konsonanzen enthalten. So ist in dem genannten Schönherrschen Drama, das vom Verf. sogar als Komödie bezeichnet worden ist, der alte Grutzenhofbauer von Anfang an eine ästhetisch wirksame Persönlichkeit. Er ist ein geborener Herrscher, ein „lärchener Mensch", wie ihm einmal der Totengräber sagt, als er durchaus einen Sarg aus hartem Lärchenholz haben will, beseelt von tiefer Liebe zu seiner „Erde", d. h. seinem Feld und Ackerland. Und ihn trifft mitten in seinem Schaffen der Hufschlag eines wilden Pferds, das nur er zu bändigen wagt. Er siecht dahin, er läßt sich das Maß für sein „Reisefutteral" vom Totengräber nehmen; zwei Grabplätze kauft er, um nicht neben dem alten Koblmüller zu liegen, der ihn vor 20 Jahren im Kuhhandel betrogen hat, und dessen Grab er nicht mit seinem Knochenmehl „aufdungen" will. Dabei sieht er den Untergang seines Hofs, der seinem willensschwachen, albernen Sohn zufällt, unmittelbar vor Augen. Dies alles weckt an sich Unlustgefühle, und seine humorvollen Bemerkungen reichen als solche kaum aus, diese Unlust auszugleichen. Ein solcher Ausgleich erfolgt im wesentlichen nur durch seine ästhetisch wirksame Persönlichkeit, die unter anderem eben auch solcher Bemerkungen selbst Angesichts des Todes fähig ist. Die Dissonanz liegt darin, daß eine solche Persönlichkeit dem Tod verfallen zu sein scheint: der C-Dur-Akkord ist mit der Septime verbunden, aber wir hören doch noch seine Harmonie heraus. In der Dissonanz selbst steckt schon ein gewaltiges ästhetisches Lustgefühl. Wenn dann die glückliche Wendung eintritt und der genesene Grutzbauer seinen eigenen Sarg zerschlägt, um Holz zur Feuerung daraus zu machen, wird der Akkord aufgelöst: rein quantitativ betrachtet mag die Lust im gewöhnlichen Sinn dann noch größer sein, aber im spezifisch ästhetischen Sinn war sie schon vorher im höchsten Maß vorhanden.

Ich wage jetzt sogar zurückgreifend zu behaupten, daß selbst in der Musik sicher die Dissonanzen nicht lediglich — im quantitativen und, wie wir schon festgestellt haben, auch im qualitativen Sinn — als Schrittmacher der Lust der Auflösung wirksam sind, sondern wir hören auch aus der Dissonanz schon die Konsonanz, die in ihr enthalten ist, heraus und zwar in der ganz eigentümlichen, mitunter fast individuellen Variation, die durch die dissonierenden Töne, die Septime, None usf. hinzukommt und durch die Erwartungsvorstellungen der Auflösung noch weiter modifiziert wird.

In den Werken der bildenden Kunst spielt, soweit sie auch inhaltlich wirksam sind, das Häßliche oft eine ganz analoge Rolle. Nur tritt hier an Stelle des Nacheinanders der Dichtkunst das Zugleich. Wenn uns Grünwald den gekreuzigten Christus[1] mit verrenkten Gliedern und blutbesudelt darstellt (vgl. Fig. 38), so sind die hiermit verbundenen Unlustgefühle sicher nicht allein dadurch ästhetisch wirksam, daß sie das Leiden des Gekreuzigten naturgetreu darstellen, und ebensowenig allein dadurch, daß sie im Sinn eines Kontrastes das Lustgefühl der Erlösungsvorstellung steigern, sondern sie wirken vor allem auch ganz unabhängig von der Naturwahrheit und unabhängig von der Kontraststeigerung des Lustgefühls der Erlösung dadurch, daß wir den großen Menschen oder — wenn Sie diesen Ausdruck vorziehen — den Gottmenschen, den reinen C-Dur-Akkord aus der Kreuzesqual herausfühlen. Ich rate Ihnen dringend, den ästhetischen Genuß zu vergleichen, den einerseits der gekreuzigte Christus des Grünwald und andrerseits etwa derjenige des Rubens oder des van Dijk oder gar der des Fra Angelico da Fiesole weckt. Alle sind ästhetisch wirksam, aber die Dissonanzen sind in sehr ungleichem Maß und Grad ästhetisch verwertet. Der Gekreuzigte des Angelico — sowohl auf dem Bild im Louvre wie auf dem Bild im Kreuzgang von San Marco — scheint überhaupt kaum zu leiden. Unsere Ich-Einfühlung ist daher auch viel schwächer, bei den meisten Personen fehlt sie, wie mir wiederholte Versuchsreihen bei einer größeren Zahl von Versuchspersonen gezeigt haben, trotz großer ästhetischer Wirkung gänzlich. Die Kreuzesqual wird nur hinzugedacht und kommt daher nur sehr abgeschwächt zur Geltung. Die Dissonanz ist gewissermaßen nur latent vorhanden. Daher auch ein ganz anderes ästhetisches Lustgefühl als vor dem Grünwaldschen Christus. Die fast individuelle Gefühlsnüancierung, welche bei Betrachtung des letzteren geweckt wird, kommt nicht zustande. Unsere Lustgefühle sind daher reiner und typischer. Es wäre lächerlich zu fragen, welches der beiden Bilder höheren ästhetischen Wert hat. Je nach der Zeit, der individuellen Gefühlsanlage des Beschauers, ja sogar je nach seiner momentanen Konstellation (vgl. II, S. 121) wird das Urteil verschieden ausfallen. Für mich selbst z. B. tritt meistens — keineswegs etwa immer — im Grünwaldschen Bild die Konsonanz doch zu undeutlich hervor. Andrerseits kommt es auch vor, daß mir das Bild des Angelico

1) In der Kunsthalle in Karlsruhe.

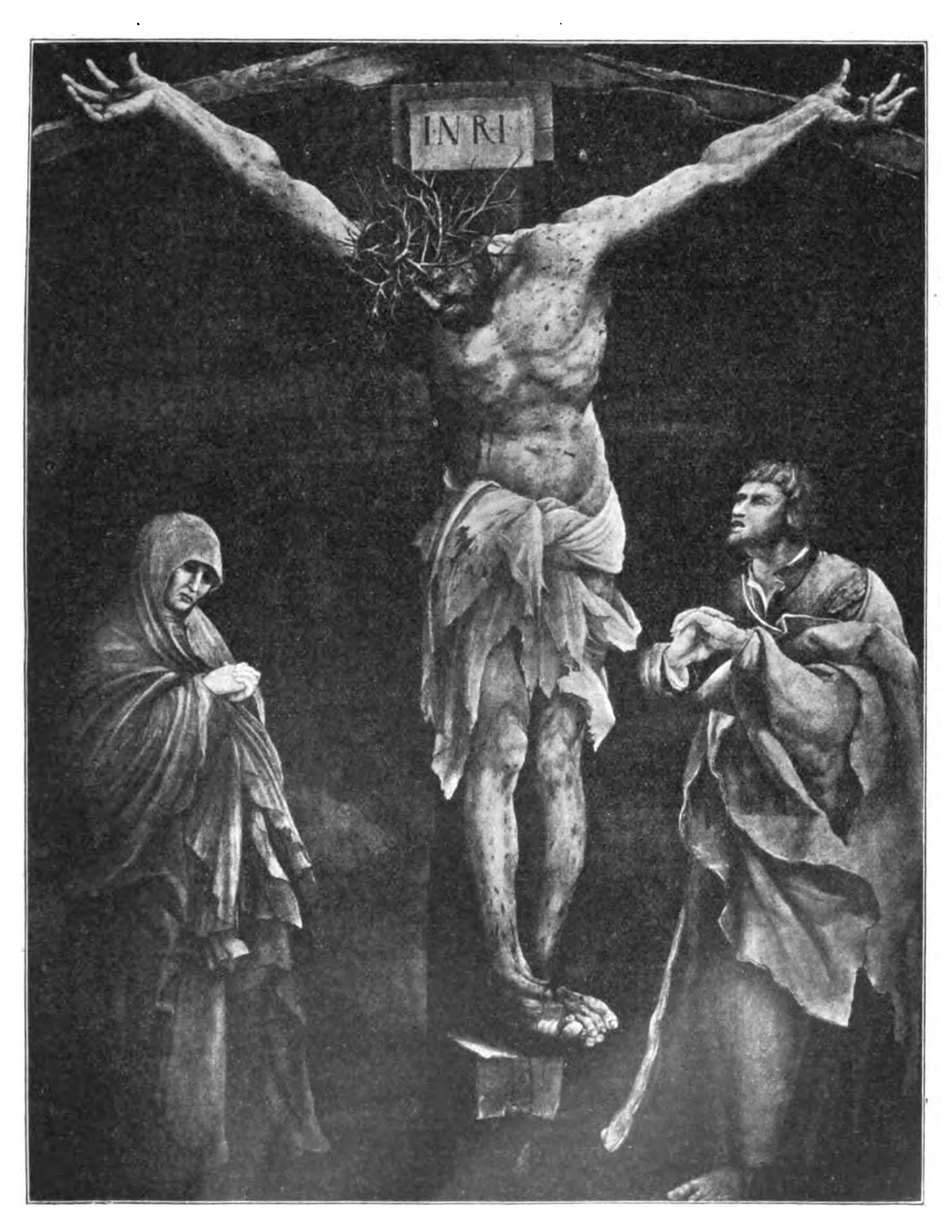


Fig. 38. Christus am Kreuze von M. Grünewald, c. 1475 — c. 1525, Karlsruhe, Großherzogl. Kunsthalle (mit Genehmigung der Direktion). Vgl. II, S. 164.

fast etwas leer erscheint, zu unwirklich, zu einförmig, zu konsonant.[1]

Etwas schwieriger gestaltet sich das Problem der ästhetischen Verwertung an sich unlustbetonter Inhalte, wenn lustbetonte Gefühle vollständig, also z. B. in einem Drama oder in einer epischen Dichtung bis zum Schluß, diesen selbst eingeschlossen, zu fehlen scheinen. Ein Schulbeispiel liefert das Trauerspiel. Da wir uns später mit der Ästhetik der Tragödie in einer besonderen Vorlesung beschäftigen werden, bemerke ich nur vorgreifend, daß eine sorgfältige Untersuchung stets ergibt, daß in den Dissonanzen der Tragödie doch eben auch Konsonanzen enthalten sind und diese so stark sind, daß sie selbst bei der grellsten Dissonanz, dem Tod des Helden, mitunter sogar gerade dann doch deutlich zur Wirkung gelangen. Das Fehlen der Lustgefühle ist also nur scheinbar. Wie in dem Held der Erde Schönherrs, steckt auch im Held jedes Trauerspiels ein positiv-ästhetisches Moment wie z. B. Heldengröße u. dgl. (vgl. Vorlesung 12). Sie könnten mir vielleicht Macbeth oder Richard III. entgegenhalten, von manchen modernen Schauertragödien ganz zu schweigen. Wir werden uns später überzeugen, daß auch in diesen Dramen das positive Moment nicht fehlt. Einstweilen können wir kurz sagen: Macbeth und Richard III. sind keine gemeinen Alltagsmenschen und speziell keine gemeinen Alltagsverbrecher. Es ist sogar sehr bezeichnend, daß in beiden Dramen der Sieg der Gegenspieler, also des Malcolm bzw. Richmond, und der Tod des cursed usurper, des bloody dog gar nicht von besonders erheblichen Lustgefühlen begleitet ist[2]. Von einer nennenswerten Kontraststeigerung eines finalen Lustgefühls kann somit auch hier nicht gesprochen werden. Die Schlußwirkung ist nicht schlechthin diejenige der Auflösung eines Akkords. Die ästhetische Wirkung liegt vielmehr vom Anfang bis zum Schluß, soweit sie überhaupt inhaltlich ist, und soweit sie nicht nur von Einzelgedanken u. dgl. abhängt, in der Dissonanz selbst mit ihren integrierenden Lustgefühlen.

---

1) Vgl. zur Ästhetik des Häßlichen: E. v. Ritoók, Z. f. Ästh. 1916, Bd. 11, S. 1 (Häßliches als dynamische Komponente der Harmonie, als Lebensmoment, als Ausdruck des Willens in der Kunst); Everth, Türmer 1913/4, Jahrg. 16, Bd. 1, S. 787; K. Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853, namentlich S. 38 ff.

2) Daß freilich Shakespeare selbst schon so gefühlt hat, möchte ich bezweifeln. Vom ästhetischen Standpunkt, der eben vom literarhistorischen verschieden ist, haben wir die ästhetischen Wirkungen des Stücks, so wie es vorliegt, auf uns zu untersuchen, nicht nur wie es auf die Engländer des 17. Jahrhunderts gewirkt hat.

Es scheint mir nun höchst bemerkenswert, daß in epischen Dichtungen, wenigstens in solchen von größerer Ausdehnung, ein tragischer Schluß sehr viel seltener ist. Warum sprechen wir nicht von einem Trauerepos und einem Trauerroman? Ilias, Odyssee, Aeneis, weitaus die meisten großen Epen des Mittelalters und auch die Mehrzahl der modernen Epen haben einen versöhnenden konsonanten Schluß. Selbst in Miltons Paradise lost schließt der letzte Gesang zwar mit der Ausstoßung von Adam und Eva aus dem Paradies, das ein flaming brand ihnen auf immer verschließt, aber beide leben, und sie trocknen bald ihre Tränen:

> The world was all before them, where to choose
> Their place of rest, and Providence their guide,

und Hand in Hand, langsam gehen sie ihren einsamen Weg. Ich glaube, daß jeder ästhetisch empfängliche Leser die wunderbare Einfachheit dieses versöhnenden Schlusses nachfühlt. Überdies hat Milton im Paradise regained, das allerdings erst sechs Jahre nach dem Abschluß des Paradise lost verfaßt ist[1], noch eine viel großartigere Auflösung der Dissonanz gegeben. Nur ein großes durchaus tragisches Epos ist mir bekannt[2]: das Nibelungenlied. Der Schluß spricht dies mit aller Deutlichkeit aus:

> Diu vil michel êre was dâ gelegen tôt.
> Die liute heten alle jâmer unde nôt.
> Mit leide was verendet des küneges hôhzît,
> Als ie diu liebe leide zu aller jungiste gît.[3]

Es ist nicht leicht, diese relative Seltenheit eines tragischen Schlusses in längeren epischen Dichtungen zu erklären. Abgesehen von manchen keineswegs gleichgültigen rein-historischen Tatsachen — Vorbild der großen antiken Epen usf. — scheint mir namentlich bedeutsam, daß die besprochenen Dissonanzen, die vermöge einer in ihnen irgendwie enthaltenen Konsonanz ästhetisch wirksam sind, zur Entfaltung dieser Wirksamkeit einer sehr großen, unabgeschwächten, gewissermaßen akuten Lebhaftigkeit bedürfen, und diese ist im Roman und Epos infolge des Verzichts auf Empfindungswirkungen, wie sie das Drama durch die Aufführung ausübt, und

---

1) 4 Jahre nach der Veröffentlichung des Paradise lost, die 1667 erfolgt ist.

2) Unbedeutendere existieren in größerer Zahl.

3) In der Junghausschen Übersetzung:

> Da war die höchste Ehre gesunken in den Tod!
> Die Leute hatten alle dort Jammer nur und Not;
> Mit Leide war beendet des Königs Festlichkeit,
> Wie ja die Freude(?) Leides als Allerletztes gern verleiht!

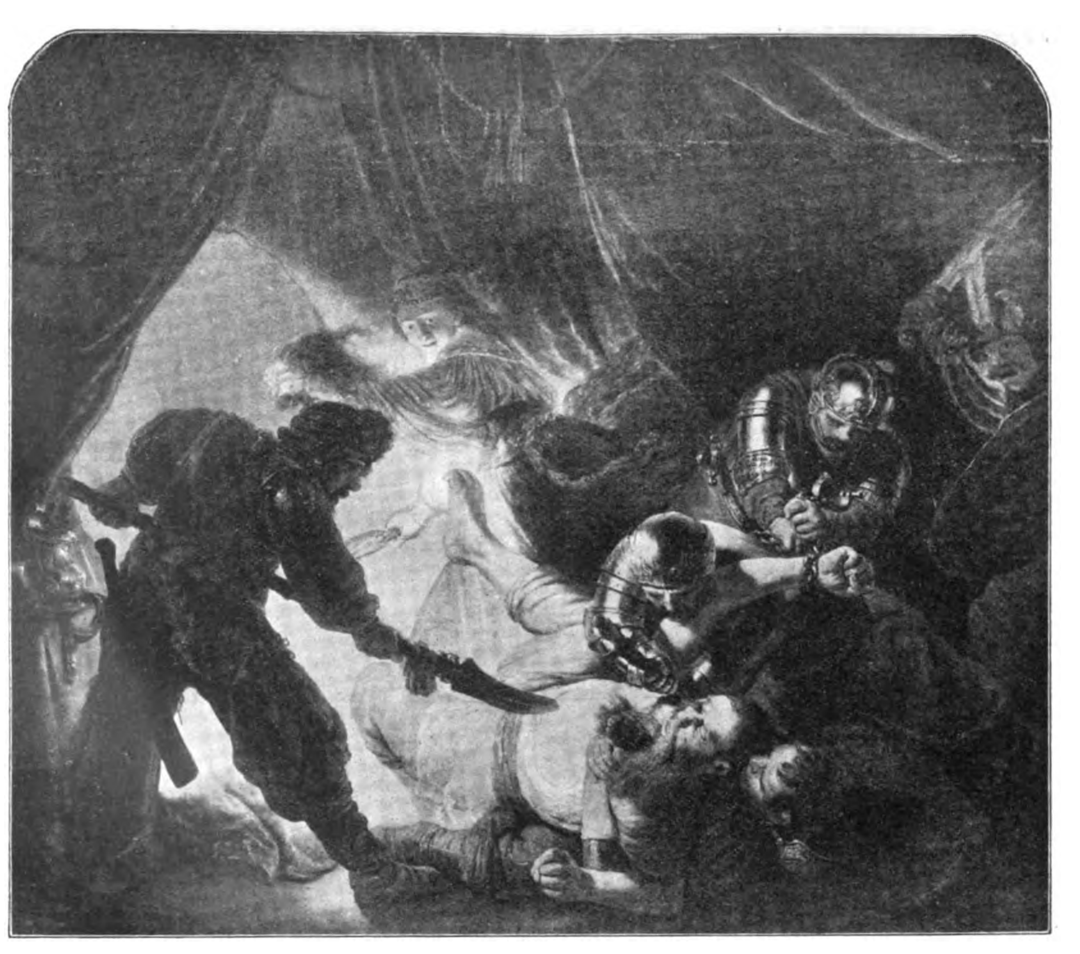


Fig. 39. Blendung Simsons von Rembrandt, 1606—1669, Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt a. M. (mit Genehmigung der Direktion). Vgl. I, S. 2 u. II, S. 167.

infolge des mehr chronischen Charakters nur ausnahmsweise vorhanden. Wir werden außerdem später feststellen, daß das Trauerspiel nicht schlechthin das Drama mit unglücklichem Ausgang ist, sondern auch durch andere ganz spezifische Eigentümlichkeiten charakterisiert ist, und dann unsere Erklärung noch etwas ergänzen können.

Auch im Gebiet der bildenden Kunst begegnen uns gelegentlich Werke und zwar Werke von starker ästhetischer Wirkung, die in inhaltlicher Beziehung scheinbar nur negative Gefühlstöne wecken. Hierher gehört z. B. das große Simsongemälde Rembrandts in Frankfurt a. Main, das ich Ihnen schon in der ersten Vorlesung anführte (S. 2). Sieht man hier von den sensoriellen und formalen Faktoren ab, so scheint der Inhalt absolut und in jeder Beziehung unlustbetont zu sein: die unter den Schmerzen der Blendung verzerrten Gesichtszüge, die zyanotischen Lippen erzeugen ein Grausen, das sich oft sogar mit einem Gefühl des Widerwärtigen verbindet. Vgl. Fig. 39. Ich gebe auch gern zu, daß hier die Verwertung der Unlustgefühle hart an die Grenze des ästhetisch Zulässigen herankommt und ohne die gewaltige positive ausgleichende Wirkung der sensoriellen und formalen Lustgefühle bei manchen Beschauern versagen würde. Aber es bleiben doch auch viele Personen, die gerade dem Entsetzlichen des Bildes einen großen Anteil an ihrem ästhetischen Genuß zuschreiben und bestimmt bestreiten, daß ihr Genuß ausschließlich auf sensoriellen und formalen bzw. technischen Momenten beruht. Von einer Steigerung eines kontrastierenden Lustgefühls etwa nach Art des Grutzbauern kann hier keine Rede sein. Irgend etwas, was man der Auflösung einer Dissonanz vergleichen könnte, fehlt vollständig. Die Erwartungsvorstellung, daß derselbe geblendete Simson einst den Philistertempel zum Einsturz bringen werde, taucht nur bei sehr spärlichen Personen auf. Woher also die ästhetische Wirkung? Meines Erachtens beruht sie wiederum darauf, daß es gerade Simson ist, der so leidet, der Held und Retter Israels. Der latente C-Dur-Akkord fehlt auch hier nicht. Kontrast ist vorhanden, aber er wird nicht durch irgend eine Auflösung wirksam. Beträfe die Blendung einen beliebigen Israeliten, so würde die inhaltliche ästhetische Wirkung fast auf Null reduziert werden. Es muß irgendein inhaltlicher Wert vorhanden sein, um die Unlustgefühle des Grausens, Ekelhaften usf. auszugleichen. Viele Märtyrerbilder werden uns erst von diesem Standpunkt aus ästhetisch verständlich. Ich erinnere Sie beispielsweise an das Martyrium des heiligen Bartholomäus von Ribera im Prado in Madrid, das Ihnen in einer Kopie aus der zweiten Hälfte des

17. Jahrhunderts im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin bequem zugänglich ist (vgl. Fig. 40), oder an das Martyrium der heiligen Agathe von Tiepolo, ebenfalls im Kaiser-Friedrich-Museum. Denkt man den heiligen Charakter und den Tod für den Glauben weg, so schrumpft der inhaltliche ästhetische Genuß zusammen. Freilich dürfen wir die Grenzen für solche inhaltlichen Werte nicht zu eng ziehen. Es kann schließlich genügen, daß ein unschuldiges Kind, ein unschuldiger Jüngling, ja schließlich überhaupt ein Mensch leidet, um jene versteckte Konsonanz, wenn auch in abgeschwächtem Maß, herzustellen. Das Allgemein-Menschliche reicht als Wert aus. Wir können dies sogar auf Tiere und Pflanzen ausdehnen. Selbst eine gefällte Palme oder Eiche knnn in diesem Sinne auch inhaltlich ästhetisch wirken. Daß bezüglich der Werte diese unsere Überlegung richtig ist, zeigen gerade tierische Objekte in Natur und Kunst sehr deutlich. Eine tote Fliege oder Ratte wird in der Regel selbst bei meisterhafter Wiedergabe keine inhaltlichen ästhetischen Lustgefühle hervorrufen, wohl aber ein toter Hirsch oder ein toter Jagdhund. Damit steht offenbar im Zusammenhang, daß eine beseelende und speziell auch eine egoistische Einfühlung im ersteren Fall nur ausnahmsweise, im letzteren häufig eintritt. In unseren ästhetischen Übungen verwende ich, um dies zu zeigen, gern zwei Bilder des belgischen Malers Joseph Stevens.[1] Das eine, betitelt „Bruxelles le matin“ stellt halbverhungerte, invalide, häßliche, fast räudige Hunde dar, die in der Morgenfrühe sich auf der Straße um die Reste eines Kehrichtfasses streiten, das andere einen toten Savoyardenknaben, dessen Leiche neben einem verschneiten Gemäuer liegt, neben ihm sein erfrorenes und verhungertes Äffchen und sein noch lebender kleiner Hund. Der Unterschied des ästhetischen Erlebnisses ist bei den meisten Personen sehr evident. Das erste Bild wirkt fast nur durch seine Naturtreue und durch sensorielle und formale Faktoren; die Inhalte der angeknüpften Vorstellungen sind, wenigstens was die Tiere anlangt, für das ästhetische Lustgefühl fast gleichgültig, beeinträchtigen es sogar bei nicht wenigen Versuchspersonen etwas. Demgegenüber haben sie bei dem zweiten Bild an der ästhetischen Wirkung einen wesentlichen Anteil, sie sind erforderlich, um die gewöhnlichen Unlustgefühle, die zunächst geweckt werden, auszugleichen und in ästhetische Lustgefühle zu verwandeln.

1) Beide befinden sich im Musée moderne von Brüssel. Da es sich bei der oben schwebenden Frage nicht um den sensoriellen Faktor handelt, so spielt die Verwendung von nicht-farbigen Reproduktionen keine allzu störende Rolle.



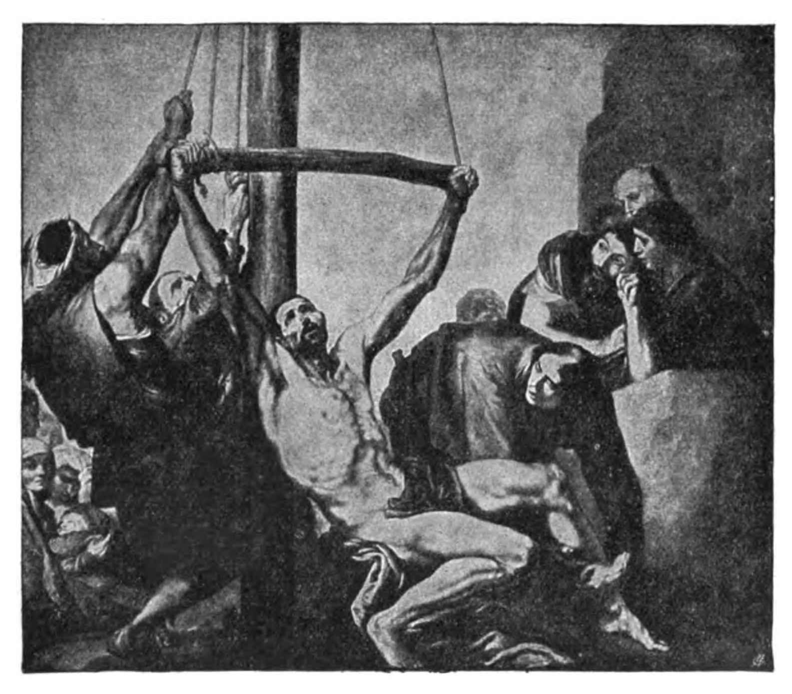


Fig. 40. Martyrium des hl. Bartholomäus von G. Ribera, 1588—1656, Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (aus dem vollständ. beschreibenden Katalog, Berlin 1909, Verlag Julius Bard). Vgl. II, S. 168.

Angesichts aller dieser Tatsachen können wir uns sogar, indem wir noch einmal zu den sensoriell- und formalbedingten Lustgefühlen zurückkehren, die Frage vorlegen, ob nicht auch unabhängig von allen angeknüpften Vorstellungsinhalten ein ästhetisch wirksames Musikstück möglich ist, das ähnlich wie manche Tragödie mit einer Dissonanz schließt, also der Auflösung in Konsonanz entbehrt. Beispiele sind äußerst selten, und diese Seltenheit erklärt sich daraus, daß die Musik als sensoriell-formale Kunst mehr als inhaltliche Künste festen Gesetzen unterworfen ist. Selbst Schumanns „Leid ohne Ende" in Op. 124 schließt mit einer regelrechten Auflösung in einen konsonanten Akkord. Immerhin kann ich mir sehr wohl denken, daß ausnahmsweise die latente Konsonanz, die in einer Dissonanz enthalten ist, wenn auch nicht zum formalen, so doch zum ästhetischen Abschluß genügen könnte. Der Schluß würde dann etwa eine Frage, ein Rätsel, eine Erwartung oder eine selige Wehmut u. dgl. ausdrücken.

Prinzipielle Bedeutung haben alle diese Ergebnisse für uns insofern, als sie uns nochmals mit größter Deutlichkeit zeigen, wie falsch es wäre, wenn wir das ästhetische Lustgefühl lediglich als eine algebraische Summe von einzelnen positiven und negativen Gefühlstönen auffassen wollten. Allenthalben handelt es sich vielmehr um mehr oder weniger einheitliche und mehr oder weniger verwickelte Synthesen quantitativ **und qualitativ** unendlich verschiedener, teils sensoriell teils formal teils inhaltlich bedingter Lust- und Unlustgefühle. Damit bestätigt sich auch durchaus, was wir schon in der ersten Vorlesung über die Beziehung des Ästhetischen zum Angenehmen und über die zunehmende Differenzierung und Zusammengesetztheit des Ästhetischen gesagt haben (I, S. 10). Mit dieser Feststellung ist jedoch nur das Genus proximum, der nächsthöhere Gattungsbegriff für das ästhetische Gefühl gegeben. Es gibt nämlich außer dem ästhetischen Gefühl auch noch andere gleichfalls durch solche Synthesen entstandene Gefühle, so z. B. die ethischen. Wir müssen also das resultierende ästhetische Lustgefühl noch genauer charakterisieren, seinen spezifischen Unterschied von anderen komplexen Lustgefühlen angeben.

Vorläufig haben wir dies Problem bereits ganz zu Anfang unserer Besprechungen behandelt und damals das Ästhetische gegen das Alethische, gegen das Nützliche oder Teletische und gegen das Ethische abgegrenzt. Wir fanden, daß das ästhetische Lustgefühl unabhängig ist erstens von der Vorstellung der Übereinstimmung

mit einem „Gegenstand“, zweitens von der Vorstellung einer Übereinstimmung mit allgemeinen Wertvorstellungen des Handelns und drittens von der Vorstellung der Übereinstimmung mit Zwecken (vgl. Vorl. 1, namentlich auch die Tabelle S. 34). Offenbar ist diese Charakteristik rein negativ: sie gibt uns kein näheres positives Merkmal des ästhetischen Lustgefühls an, sondern sagt uns nur, was das ästhetische Lustgefühl nicht ist. Wir haben daher zu fragen, ob nicht auch ein positives Merkmal angegeben werden kann, und zwar haben wir an dieser Stelle diese Frage noch nicht vom Standpunkt einer allgemeinen ästhetischen Theorie, sondern lediglich auf Grund der psychologischen Analyse des ästhetischen Genusses, insbesondere des resultierenden ästhetischen Lustgefühls selbst zu beantworten. Nach meiner Überzeugung nun ist eine solche Beantwortung in dem geforderten Sinn überhaupt nicht möglich. Es ist geradezu charakteristisch für das Ästhetische, daß es — abgesehen von unserer Bestimmung des Genus proximum — nur negativ bestimmt werden kann. Das Ästhetische umfaßt alles schlechthin Lustbetonte, soweit es nicht durch jene Übereinstimmungsvorstellungen gewissermaßen infiziert ist. Jede weitere Einschränkung dieses Gebietes würde sich aus den Erfahrungstatsachen nicht begründen lassen. Wir können nur jene negativen Bedingungen noch etwas einheitlicher formulieren. Man kann nämlich sagen, daß sowohl das Alethische wie das Teletische und das Ethische das Gegebene in irgendeine **Beziehung** setzen, nämlich zu erkannten Gegenständen oder gewollten Zwecken oder angenommenen Gesetzen, daß hingegen das Ästhetische sein Objekt beziehungslos, an sich — natürlich nicht im Kantschen Sinne — anschaut. Wir denken allerdings, wie sich allenthalben ergeben hat, Beziehungsvorstellungen in das ästhetische Objekt hinein, aber diese Beziehungsvorstellungen bleiben dem Objekt immanent; sie setzen es nicht mit irgend etwas außerhalb des Objekts in Beziehung. Wir denken an die Beziehung zwischen dem Wallenstein der Dichtung und dem Oktavio der Dichtung, aber nicht an die Beziehung des Wallensteins der Dichtung zu dem historischen Wallenstein.

Wir gaben und geben dabei ausdrücklich zu, daß namentlich auf primitiven Entwicklungsstufen der ästhetische Genuß sehr häufig mit ethischem, alethischem und namentlich teletischem vermischt ist. Der Unterschied zwischen höheren und tieferen Kulturstufen liegt in dieser Beziehung meines Erachtens nur darin, daß auf den letzteren alle oder wenigstens die meisten ästhetischen Lustgefühle noch stark gemischt mit teletischen usf. auftreten,

während auf den ersteren zwar solche Mischungen auch noch äußerst häufig sind (Kunstgewerbe, Architektur usf.), daneben aber auch reine ästhetische Objekte und dementsprechend reine ästhetische Gefühle, gegenüber Kunst- und Naturobjekten, existieren. Es ist daher auch nur sehr bedingt richtig, wenn K. S. Laurila[1] behauptet, die Kunstwerke der Primitiven seien komplizierter als diejenigen der Kulturvölker.

Wir können uns im Anschluß hieran noch fragen, ob nicht wenigstens innerhalb der Nimbus- bzw. Halokomplexe und der entsprechenden Gefühlskomplexe, die wir kennengelernt haben, auch ethische, alethische und selbst teletische Gefühle als Komponenten mitwirken können. Wir müssen dies meines Erachtens bejahen. Insbesondere gilt dies von den ethischen Gefühlen. Es ist diese Mitwirkung jedoch an die Bedingung geknüpft, daß alle diese an sich nicht ästhetischen Gefühle bei ihrer Aufnahme in den ästhetischen Gefühlskomplex ihrer spezifischen nicht-ästhetischen Elemente entkleidet werden. In den Vaterlandsliedern von Körner, Arndt, Schenkendorf und Rückert sind die ethischen Gefühlskomponenten der Vaterlandsliebe, des Heldenmuts, der Pflicht sicherlich für die ästhetische Wirkung nicht gleichgültig, aber sie üben diese nur dann aus, wenn wir an die Übereinstimmung mit ethischen Gesetzesvorschriften gar nicht denken, also das Spezifisch-Ethische reprimieren.[2]

Auch alethische Lustgefühle können auf diesem Weg zu einer bedingten Bedeutung für das ästhetische Lustgefühl gelangen. Die Naturwahrheit erleichtert nicht nur die formalen Prozesse des Wiedererkennens, der Komplexion usf., sondern sie kann auch ein alethisches Lustgefühl wecken, das in den ästhetischen Gefühlskomplex als integrierender Bestandteil mit eingeht und zu seinem positiven Charakter beiträgt. Man könnte ihre Bedeutung in manchen Beziehungen etwa wie mit derjenigen einer guten Bühnenbeleuchtung vergleichen, die uns gestattet die auftretenden Personen und überhaupt das ganze Bühnenbild leicht und deutlich aufzufassen.

---

1) Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptwerken der Kunstphilosophie, Bd. 1, Helsingfors 1903.

2) Von den Beziehungen des Ethischen zum Ästhetischen handeln u. a.: M. de Wulf, La valeur esthétique de la morale dans l'art, Brux. 1892; Durand de Gros, Nouv. recherches sur l'esthétique et la morale, Paris 1900; G. Fontana, La morale e l'estetica, Milano 1890 (Ref.); Emil Reich, Kunst und Moral, Wien 1901; Haweis, Music and morals, London 1871 (nicht zugänglich), W. Schoepff, Die Kunst und das Sittliche, Stuttgart 1900; Fr. Ch. Sharp, The aesthetic element in morality, N York 1893; B. Weiß, Ethische Kultur 1902, Nr. 14.



Es muß nur auch bei diesen kontributiven alethischen Lustgefühlen der bewußte inhaltliche Vorstellungsprozeß der Vergleichung mit dem dargestellten Gegenstand reprimiert werden. Sobald ich explicite denke: „Wallensteins Kostüm ist historisch echt“ oder „dies Porträt ist gut getroffen“ oder „diese Töne ahmen den Kuckuck richtig nach“, wird das ästhetische Lustgefühl durch das alethische nicht gesteigert, sondern verdrängt.

Eine ganz eigenartige Stellung nehmen auch die religiösen Gefühle[1] im ästhetischen Totalgefühl ein. Das Lustgefühl, welches viele religiöse Glaubensvorstellungen begleitet, kann in der fruchtbarsten Weise ästhetisch verwertet werden. Es kommt nur darauf an, daß außer dem ethischen auch das alethische Moment reprimiert wird. Bei Miltons Paradise lost, bei Klopstocks Messias und vielen anderen religiösen Epen ist die ästhetische Wirkung im wesentlichen nicht abhängig von dem Glauben an die Wahrheit der christlichen Dogmen. Es kommt gewissermaßen nur das Gefühlsmoment, das mit diesem Glauben verknüpft ist, zur Geltung. Noch viel deutlicher ist dies bei den vorchristlichen, namentlich den homerischen Epen. In diesen ist die Überzeugung von der Realität der alten Götter noch viel nebensächlicher für den ästhetischen Genuß. Glaubensdogmen sind überhaupt gänzlich ausgeschaltet. Diese Ausschaltbarkeit ist bei der griechischen Religion sehr viel größer, und dies ist ein Hauptgrund — selbstverständlich nicht der einzige —, weshalb sie der Poesie im allgemeinen zugänglicher ist als die christliche. Beispiele für eine ungenügende Ausschaltung des Lehrhaft-Alethischen finden sich allenthalben. Eines der unerquicklichsten liefert Gylfaginning, der erste Abschnitt der jüngeren, und Wafthrudnismal, der dritte Gesang der älteren Edda. Beide laufen fast auf ein mythologisches Examen hinaus. Das Religiöse ist fast nur inhaltlich und nur alethisch verwertet. Dasselbe gilt auch von vielen Gesängen des Paradiso, des dritten Teils der Divina commedia. In die wunderbaren Lichtvisionen sind theologisch-dogmatische Erörterungen eingeschoben, so namentlich im 19., 24., 26. Gesang, die vielleicht von anderweitigen, z. B. alethischen, religiösen Gefühlen begleitet sein mögen, aber die ästhetische Wirkung im höchsten Maß beeinträchtigen. Einzelne schöne Ge-

1) Ich verweise Sie vorläufig auf folgende allerdings auf einem ganz anderen Standpunkt stehende Werke: L. Eckardt, Die theist. Begründung der Ästhetik usw., Jena 1857; G. Portig, Religion und Kunst, Iserlohn 1879; W. Tappenbeck, Die Religion der Schönheit, Leipzig 1898. Vgl. auch die folgenden Erörterungen über das Erhabene.



danken und die sensoriellen Faktoren wie Reim und Rhythmus können über diesen schweren Mangel nicht hinwegtäuschen. Der Eindruck ist etwa derselbe, wie man ihn in einer Kirche haben würde, deren Wände der Künstler zum Teil mit langen Bibelzitaten in schönen Lettern bedeckt hätte.[1]

Von der gewaltigen ästhetischen Wirkung entdogmatisierter religiöser Vorstellungen brauche ich Ihnen keine Beispiele zu geben. Fast die gesamte kirchliche Kunst ruht auf dieser Grundlage. Wieviel würde St. Peter, wieviel würde Wagners Parsifal von seiner ästhetischen Wirkung verlieren, wenn man die religiösen Gefühlsirradiationen ausschaltete! Insbesondere dasjenige ästhetische Gefühl, welches wir speziell als das Gefühl des Erhabenen bezeichnen und alsbald zu besprechen haben, steht zu religiösen Gefühlen sehr oft in engster Beziehung.

Wir halten deshalb doch an unserer negativen Charakteristik des ästhetischen Gefühls als des nicht-ethischen und nicht-alethischen und nicht-teletischen durchaus fest, wir gestehen nur zu, daß das ethische und das alethische Gefühl unter bestimmten Voraussetzungen gelegentlich zu dem ästhetischen Gefühl erheblich beitragen können. Nun darf ich Ihnen aber nicht verschweigen, daß man wiederholt den Versuch gemacht hat, doch auch eine positive Charakteristik des ästhetischen Lustgefühls zu geben. Der konsequenteste und auch lehrreichste Versuch in dieser Richtung stammt von Konrad Lange und soll im folgenden etwas eingehender kritisch von uns besprochen werden. Wir werden auch hierbei vorerst noch ganz von der allgemeinen Theorie des Ästhetischen absehen, die offenbar nicht lediglich psychologisch begründet werden kann, und uns in dieser Vorlesung ganz auf die psychologische Seite der Langeschen Auffassung beschränken.

---

1) Selbst die kurzen Bibelworte, die an bevorzugten Stellen angebracht sind, wie z. B. die Mosaikinschrift (Matth. XVI, 18) auf dem Fries unterhalb der Kuppel von St. Peter, wirken oft mehr störend, zumal die Komplexibilität meist viel zu wünschen übrig läßt. Ich gebe aber zu, daß in einzelnen Fällen durch die vom Inhalt der Inschrift hervorgerufenen irradiierenden Gefühlstöne diese ungünstige Wirkung ausgeglichen werden kann, so daß noch ein Überschuß positiver Gefühlsbetonung bleibt. Ein Vergleich mit den kurz orientierenden Unterschriften unter Gemälden und Statuen ist natürlich ganz unzulässig, da diese außerhalb des Kunstwerks selbst stehen, also seine Auffassung nicht stören. Übrigens spielen in der islamitischen Kunst Koraninschriften eine ganz analoge Rolle (z. B. im 8. Mihrâb der Moschee in Kordoba); vgl. hierüber z. B. Ernst Diez, Die Kunst der islam. Völker, Berlin-Neubabelsberg s. a. (wohl 1915), S. 68, 125.

K. Lange[1] behauptet, daß die Illusion alle Künste zu einer Einheit verbinde. Er glaubt auf Grund einer „rein logischen Operation“ die Illusion als das Gemeinsame aller Kunstwerke ausscheiden und dann durch systematische psychologische Selbstbeobachtung die Richtigkeit dieser Abstraktion bestätigen zu können. Die Illusion oder „bewußte Selbsttäuschung“ beschreibt er als „ein gleichzeitiges Erleben zweier Vorstellungsreihen: Kunstwerk und Natur oder Künstlerpersönlichkeit und Inhalt“. Ein solches gleichzeitiges Erleben kann er sich auf Grund seiner Selbstbeobachtung „nur als einen Wechsel zwischen den Vorstellungen: Kunstwerk und Natur oder Künstlerpersönlichkeit und Inhalt“ denken. Es stehen sich bei dem ästhetischen Genuß nach Lange zwei Tendenzen gegenüber: erstens die Tendenz, den Inhalt des Kunstwerks als Natur, als Wirklichkeit aufzufassen, und zweitens die Tendenz, bei der Form als solcher stehen zu bleiben und damit die vom Inhalt ausgehende Illusion wieder aufzuheben. Gelegentlich drückt er die beiden gegensätzlichen Reihen auch durch die Stichwörter „Schein und Wirklichkeit“ oder „sinnliche Wahrnehmung und Gefühl“ aus.[2] Bei der Betrachtung eines Gemäldes gehört beispielsweise die Wahrnehmung der farbigen Flächen, die Vorstellung des schaffenden Künstlers, die Wahrnehmung der zur Anwendung gelangten Technik zur ersten Reihe, hingegen die Vorstellung des gemalten Waldes als eines wirklichen Waldes, das Wiedererkennen der dargestellten Objekte, die Veranschaulichung ihrer Bedeutung und ihres Zwecks zur zweiten Reihe. Wüßten wir nicht, daß der Himmel in Wirklichkeit blau ist, so würden wir in den blauen Pinselstrichen auf der oberen Hälfte des Bildes einfach Kobalt sehen, d. h. „wir würden diese Farben nur sinnlich, nicht illusionistisch genießen, oder mit anderen Worten wir würden sie überhaupt nicht ästhetisch genießen“, wir würden, auf die erste Vorstellungsreihe beschränkt, nur den rein sinnlichen Reiz der Farbe empfinden.

Sie können sich denken, daß diese Auffassung namentlich bei der Ornamentik und bei der Musik auf die größten Schwierigkeiten stößt. Welche Wirklichkeit müssen wir bei der Betrachtung eines

---

1) Wesen der Kunst, Berlin 1901, 2. Aufl. 1907; Ztschr. f. Psychol. 1904, Bd. 36, S. 381; Wissensch. Beilage z. Allgem. Zeitung 1904, Nr. 15 ff.; Ztschr. f. Ästh. 1912, Bd. 7, S. 177; Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses, Leipzig 1895. Goethe spricht in der italienischen Reise von „selbstbewußter Illusion“.

2) Wesen der Kunst[1] I, S. 326 ff. Die Gegenüberstellung „sinnliche Wahrnehmung und Gefühl“ ist übrigens von Langes eigenem Standpunkt irreführend, da Gefühle in beiden Reihen nach seiner eigenen Darstellung beteiligt sind.

Ornaments oder bei dem Anhören einer Mozartschen Sonate hinzudenken? Lange hilft sich damit[1], daß er behauptet, man könne das Ornament nicht ästhetisch genießen, wenn man nicht mit bestimmten Vorstellungen von dem Wesen organischer Formen an das Kunstwerk herantrete. Das schöne Ornament ist für ihn dasjenige, welches „die gewollte Illusion organischen Lebens" hervorruft. Die Kunst stellt nicht „das Schöne" dar, sondern sie soll das, was sie darstellt, schön darstellen, d. h. so, daß „Illusion entsteht". Für die Musik nimmt Lange einerseits eine „Gefühls- und Stimmungsillusion" und andrerseits daneben eine „subjektive und objektive Bewegungsillusion" an.[2] Zu dem Streit, ob die Musik reine Formkunst oder reine Inhaltskunst sei, ob sie einfach durch ihre Form ergötze oder bestimmte Inhalte ausdrücke, bemerkt er, daß noch eine dritte Möglichkeit existiere, daß nämlich die Musik sowohl Form- als auch Ausdruckskunst sei, daß sie durch das Mittel der Form Gefühle ausdrücke, daß diese Gefühle aber Scheingefühle, Illusionsgefühle seien. Was die Musik, z. B. ein Trauermarsch ausdrückt, sind nach Lange keine wirklichen ernsthaften Gefühle, sondern Scheingefühle, die deshalb auch unser Wollen und Handeln nicht beeinflussen. So glaubt Lange auch für Ornamentik und Musik den Gegensatz zwischen Schein und Wirklichkeit aufrecht erhalten zu können. Ich überlasse es Ihrer Selbstbeobachtung zu entscheiden, ob diese Rettung gelungen ist. Nach zahllosen Beobachtungen an mir selbst und anderen bin ich überzeugt, daß Lange den psychologischen Tatbestand nicht richtig wiedergibt. Die ästhetischen Lustgefühle bei dem Genuß eines Ornaments sind von den Vorstellungen organischer Formen oft ganz unabhängig, und ich kann es oft ohne jede Bewegungsillusion rein ästhetisch genießen. Lange übersieht, daß die sensoriellen und formalen Faktoren in vielen Kunstwerken, z. B. eben den ornamentalen ausreichen, das spezifische ästhetische Lustgefühl zu wecken. Wenn Lange meint[3], daß „das Gefühl für den Stimmungsgehalt der musikalischen, die Gefühls-[4] und Bewegungsillusion" es ist, die den Hörer

1) L. c. I, S. 115 u. 145 und II, S. 87. Die objektive Bewegungsillusion besteht darin, daß man sich beim Hören der Töne irgend etwas Sichbewegendes vorstellt, was gar nicht da ist, die subjektive darin, daß man sich selbst, seinen eigenen Körper in Bewegung denkt.

2) Wesen der Kunst I, S. 371 ff.

3) L. c. I, S. 87.

4) Lange unterscheidet (I, S. 97) auch zwei Arten der Gefühlsillusion: bei der ersten glaubt man die Gefühle und Stimmungen bei anderen zu sehen,



bei dem Anhören von Werken der absoluten Musik „in Lust versetzt", so halte ich dem entgegen, daß nach allen meinen Beobachtungen eine solche Trennung zwischen dem Gefühl für den Stimmungsgehalt des Musikwerks von der Lust, in die ich versetzt werde, dem Tatbestand nicht entspricht: ich habe schlechterdings nur ein einziges ästhetisches Lustgefühl, das oft — auch nicht immer — einer bestimmten Stimmungslage entspricht; an einen „Stimmungsgehalt" des Musikwerks denke ich während des Genußes in der Regel überhaupt nicht. Ich bin bei dem Hören einer Bachschen Fuge wirklich von einem bestimmt nüancierten ästhetischen Lustgefühl erfüllt und denke Gefühle weder in ein Objekt noch in mein Subjekt erst hinein.

Nicht einmal für die nachahmenden Künste ist Langes Auffassung richtig. Er meint bei der malerischen Darstellung des Gemetzels auf Chios oder einer Hinrichtung sei unser Gefühl „nur eine Gefühlsillusion, nur die Vorstellung eines Gefühls". Wirklich nur die Vorstellung eines Gefühls? Bei mir und unzähligen anderen, ich glaube sogar bei Lange selbst[1], ist es eben nicht die bloße Vorstellung, es ist wirkliches Mitleid, wirkliches Grauen.

Aber in den Ausführungen Langes ist etwas Richtiges enthalten, und es ist sein großes Verdienst, dies scharf hervorgehoben und analysiert zu haben. Bei den nachahmenden Künsten wird das wirkliche Gefühl des Mitleids usf. von der Vorstellung der Unwirklichkeit des Dargestellten in der Regel mehr oder weniger bewußt begleitet. Bei dem höchsten ästhetischen Genuß und zwar gerade bei diesem tritt diese Vorstellung oft sehr zurück, aber vollständig verschwindet sie wohl niemals. Es bleibt immer das Moment der Fiktion, des Als-ob, der Annahme im Meinongschen Sinn (vgl. II, S. 93) bestehen. Und sicherlich ist dies Moment ästhetisch von großer Bedeutung. Eine Hinrichtung ohne die Vorstellung der Unwirklichkeit würde in den meisten Fällen ästhetisch

---

die sie in Wirklichkeit nicht haben, bei der zweiten denkt man sich selbst von den Gefühlen und Stimmungen erfüllt, ohne doch wirklich von ihnen erfüllt zu sein.

1) Lange führt an, daß er vor dem Bild der Hinrichtung der Jane Grey von Delaroche und des Gemetzels auf Chios von Delacroix keinen wirklichen Haß und kein wirkliches Mitleid gefühlt habe. Ich fühle ein deutliches Mitleid. Beide Beispiele sind übrigens wenig zweckmäßig gewählt. Hat auch die Dantebarke von Delacroix und der Tod Gretchens in Goethes Faust bei Lange kein wirkliches Grauen, kein wirkliches Mitleid erregt? Und wie kommt es, daß manche ästhetisch empfindlichere Menschen in einem Trauerspiel sogar weinen? Nur wegen der Vorstellung des Mitleids?



unerträglich sein. Gerade die negativen Gefühlstöne, deren ästhetische Verwertung uns heute schon einmal beschäftigt hat, bedürfen in der Regel einer Abschwächung, gewissermaßen einer Abblendung, um zu dem positiven ästhetischen Gefühl in der besprochenen Weise beitragen zu können, und diese Abschwächung wird von der bewußten oder latenten Vorstellung der Unwirklichkeit, vom Bewußtsein der Illusion geleistet. Für ein beschränktes Gebiet also und nur für dieses trifft der Illusionscharakter des ästhetischen Gefühls, wie ihn Lange lehrt, tatsächlich zu.

Nach allem dem brauche ich kaum noch hinzuzufügen, daß die Langesche Auffassung bei der Erklärung des Lustgefühls an ästhetischen Naturobjekten erst recht auf die größten Schwierigkeiten stößt. Lange hilft sich damit, daß er eine „umgekehrte Illusion“ annimmt.[1] Er meint, daß man auch bei der Anschauung der Natur „zwei Vorstellungsreihen“ entwickeln könne, „eine, die sich auf die wahrgenommene Natur als solche, und eine, die sich auf die Möglichkeit ihrer künstlerischen Darstellung bezieht“. Ich kann es getrost Ihrem eigenen Urteil überlassen, ob die zweite Vorstellungsreihe wirklich stets bei dem ästhetischen Naturgenuß vorhanden ist und eine Rolle bei seinem Zustandekommen spielt. Nach meinen Erfahrungen tritt sie, wenn man von Malern und mit Malern sich beschäftigenden Personen absieht, sehr selten auf und stört sogar, wenn sie auftritt, den ästhetischen Genuß zuweilen erheblich.

Langes Lehre ist hiermit noch nicht erschöpft. Namentlich in einer neueren Arbeit fügt er noch einige Sätze hinzu, die an dieser Stelle unser Interesse in Anspruch nehmen, weil sie ebenfalls ein positives Merkmal des ästhetischen Gefühls zu liefern scheinen. Offenbar hätte sich Lange nämlich damit begnügen können, die Illusion, also gewissermaßen ein pseudalethisches Gefühl als Merkmal des ästhetischen Genußes festzuhalten. Er geht jedoch noch einen Schritt weiter. Er behauptet[2], daß der unmittelbare psychische Erfolg des Erlebens zweier Vorstellungsreihen „ein vom Inhalt vollkommen unabhängiges Freiheitsgefühl“ sei und die Erzeugung des letzteren Zweck der Kunst sei. Nun gebe ich allerdings zu, daß Kunstwerke eine befreiende Wirkung in mancherlei Sinn ausüben können, aber entschieden müssen wir bestreiten, daß dies Freiheitsgefühl ein notwendiger Bestandteil des Kunstgenusses oder gar des ästhetischen Genusses überhaupt ist. Gerade bei dem

1) L. c. II, S. 325 ff. und 346 ff.

2) Ztschr. f. Ästh. 1912, Bd. 7, S. 187.

höchsten ästhetischen Lustgefühl ist das Ich oft so vollständig ausgeschaltet, daß auch von einem Gefühl der Freiheit dieses Ichs keine Rede sein kann.

Außer dem Langeschen Versuch[1] sind noch einige andere gemacht worden, um ein spezifisches positives Merkmal des ästhetischen Lustgefühls nachzuweisen.[2] Da sie noch viel weniger geglückt sind als jener, können wir sie hier übergehen und wenden uns zu einer neuen Frage: der **Einteilung** der ästhetischen Lustgefühle. Bei der ungeheueren Mannigfaltigkeit und Zusammengesetztheit der letzteren könnte jeder Einteilungsversuch von vornherein aussichtslos erscheinen. Die Geschichte der Ästhetik lehrt jedoch, daß es wenigstens gelingt, bestimmte ausgezeichnete Typen aus dieser Mannigfaltigkeit herauszuheben, wobei man freilich diese Heraushebung oft mit einer Einteilung verwechselt hat. Namentlich zwei Typen hat man schon seit langer Zeit oft als Grundtypen des ästhetischen Gefühls hingestellt: das Gefühl des Schönen und das Gefühl des Erhabenen und dementsprechend schöne und erhabene ästhetische Objekte unterschieden. Da wir es heute in dieser Vorlesung nur mit den Gefühlen zu tun haben, lassen wir einstweilen die Objekte ganz beiseite und versuchen nur, eine psychologische Analyse des Gefühls des Schönen und des Erhabenen zu geben.

Wir beginnen mit dem Gefühl des **Schönen** und fragen, welche besonderen Merkmale ihm im Bereich der ästhetischen Gefühle zukommen. Die Literatur der Ästhetik läßt uns bei Beantwortung dieser Frage größtenteils im Stich, weil sie sich meistens auf die Feststellung des schönen Objekts beschränkt und außerdem das Schöne sehr oft mit dem Ästhetischen zusammenwirft. Auch der Sprachgebrauch führt leicht zu Irrtümern, indem allenthalben das Wort „schön“ auch in übertragener und erweiterter Bedeutung verwendet wird, so z. B. wenn wir von einer „schönen

---

1) Aus der umfangreichen Literatur über die Illusionsfrage sei hier angeführt: Fr. Jodl, Ästhetik der bildenden Künste, Stuttgart-Berlin 1917, S. 16f., 53, 62ff. („alle Kunst ist Illusionswirkung“); Volkelt, Ztschr. f. Ästh. 1919, Bd. 13, S. 337; Jul. Pap, Kunst und Illusion, Leipzig 1914, namentl. S. 19 (träumerische Ekstase).

2) Hierher gehört z. B. auch die Lippssche Annahme des Erlebens eines „ideellen Ichs“ in dem ästhetischen Objekt (Philos. Abh. f. Rud. Haym, 1902, S. 365ff.). Nach Lipps soll das ästhetische Objekt erst in der „absoluten Einheitsapperzeption“ entstehen. Ich erblicke in letzterem Terminus nur einen sehr unklaren Ausdruck für das, was wir als Komplexion bezeichnet haben.

Seele“ oder „schönen Gedanken“ u. dgl. sprechen. Wir haben offenbar die Aufgabe, unabhängig von solchen Verschiebungen des Begriffs das Gefühl des Schönen so zu bestimmen, daß eine natürliche Hauptgruppe ästhetischer Gefühle hervorgehoben wird. Ich schlage Ihnen folgende Definition vor: das Gefühl des Schönen ist dasjenige ästhetische Gefühl, das sich vorzugsweise aus Lustgefühlen zusammensetzt, die den Empfindungen selbst, ihren formalen Beziehungen und oft auch den unmittelbar angeknüpften anschaulichen Vorstellungen anhaften, und denen Unlustgefühle nur im Sinn einer Kontraststeigerung beigemischt sind. Daß mit dieser Definition eine natürliche und auch dem engeren Sprachgebrauch entsprechende Gruppe der ästhetischen Lustgefühle richtig herausgegriffen ist, werden Ihnen die folgenden Beispiele zeigen. Eine gereimte Geschichtschronik werden wir nicht „schön“ nennen, weil das Lustgefühl in der Regel nicht ästhetisch, sondern alethisch ist: das Genus proximum unserer Definition trifft also nicht zu. Ebensowenig werden wir eine Tragödie als „schön“ bezeichnen, aber aus ganz anderen Gründen: Hier sind nämlich am ästhetischen Genuß zahlreiche Unlustgefühle nicht nur als Kontrastfaktoren beteiligt. Dazu kommt, daß die ästhetische Wirkung einer Tragödie kaum jemals auf die unmittelbare Assoziation anschaulicher Vorstellungen beschränkt ist. Der letztere Grund wird uns auch verhindern, von einem Lustspiel oder Schauspiel als „schön“ zu sprechen. Ebenso wird für viele Romane vom Standpunkt unserer Definition, auch wenn sie ästhetisch sehr wirksam sind, das Prädikat „schön“ unangemessen sein. Dagegen nennen wir fast alle Musikwerke, fast alle Ornamente, viele Gemälde und Gedichte, wofern sie überhaupt positiv ästhetisch wirken, auch im speziellen Sinn schön. Gerade die Ausnahmen auf diesen Kunstgebieten sind sehr beweisend. Wir werden die übermodernen Kompositionen Arnold Schönbergs, wenigstens die neueren vielleicht als ästhetisch nicht unwirksam, aber gewiß nicht als schön bezeichnen und warum? weil ihnen die sensoriellen und formal-assoziativen Lustgefühle fehlen, die nach unserer Begriffsbestimmung für das Zustandekommen des Schönheitsgefühls unentbehrlich sind[1]. Ebenso werden wir z. B. gegenüber vielen — nicht etwa allen — Karikaturen von Daumier trotz leb-

1) Wenigstens bleiben heute noch bei den meisten Menschen, und gerade den musikalischen, solche Lustgefühle aus, und man kann stark bezweifeln, ob in dieser Beziehung die Zukunft eine Änderung herbeiführen wird. Vgl. zu dieser Musik E. Steinhard, Neue Musikztg. 1912, Heft 18 und A. Schoenfeld, Wien 1912 (von elf Parteigängern verfaßt).

haften ästhetischen Lustgefühls — kein Schönheitsgefühl haben. Dasselbe gilt von vielen graphischen Werken M. Slevogts — schwarze Szenen, Ilias u. a. Der geschleifte Hektor wird nur von einer verschwindenden Minderzahl als „schön" gefühlt werden.[1] Gerade die bildenden Künste lehren eindringlich, daß auch das Häßliche ästhetisch wirken kann, und daß die von uns gewöhnlich als schön bezeichneten Bildwerke die Bedingungen unserer Definition erfüllen. Bei Besprechung des Realismus, des Kubismus und Expressionismus kommen wir hierauf zurück. Auch die skizzenhaften ersten Entwürfe mancher berühmter Gemälde gehören hierher: sie wirken zum Teil schon in hohem Maß ästhetisch, lassen aber noch alle Schönheit vermissen. Im Bereich der Poesie bieten manche Gedichte von Wedekind ausgezeichnete Beispiele. Die letzte Strophe seines „Erdgeist" lautet:

> Glücklich, wer geschickt und heiter
> Über frische Gräber hopst.
> Tanzend auf der Galgenleiter
> Hat sich keiner noch gemopst.

Gewisse sensorielle und formale Lustgefühle mögen bei dem Hören dieser Verse infolge des Rhythmus und Reims vielleicht zustande kommen, aber die unmittelbar angeknüpften anschaulichen Vorstellungen sind so unlustbetont, daß wir, selbst wenn ein ästhetischer Genuß zustande kommt, doch das größte Bedenken haben werden, von „Schönheit" zu reden.

Soviel zur Rechtfertigung der gegebenen Definition. Sie zeigt uns zugleich, daß das Schönheitsgefühl ein relativ einfaches, fast populäres ästhetisches Gefühl ist. Die unmittelbaren Wirkungen stehen im Vordergrund. Außerdem sehen wir, daß von einer scharfen Abgrenzung dieses Typus des ästhetischen Gefühls keine Rede sein kann. Aus unserer Definition selbst ergibt sich schon, daß Schönheitsgefühl in den mannichfachsten Abstufungen vorkommen muß, je nachdem die sensoriellen und formalen Lustgefühle stärker oder weniger stark hervortreten, je nachdem der Grad der Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit der angeknüpften Vorstellungen variiert, und je nachdem die beigemischten Unlustgefühle mehr oder weniger Kontrastcharakter haben. Selbst die individuelle Disposition des Kunstgenießenden kann in dieser Beziehung Unterschiede bedingen.

Wir verstehen jetzt auch die bitteren Worte von Delacroix über die Schönheit. Ich sehe darin nur einen für die damalige

---

1) Eine Abbildung finden Sie z. B. in Kunst f. Alle 1916, Bd. 31, S. 228.

Zeit leider allzu berechtigten Protest gegen die Verwechslung des Schönen mit dem Ästhetischen, gegen den Glauben, daß das Ästhetische stets auch schön — in dem von uns definierten Sinne — sein müsse.[1] Demgegenüber halten wir fest, daß das Schöne nur eine Art des Ästhetischen, das Schönheitsgefühl nur eine Art des ästhetischen Gefühls ist. Welche Rangstufe es in der Skala der ästhetischen Gefühle einnimmt, läßt sich generell gar nicht angeben. In den bildenden Künsten wirkt die „bloße" Schönheit — sit venia verbo — leicht ermüdend. Durch die Beschränkung auf unmittelbar angeknüpfte anschauliche Vorstellungen ist ihre Variationsbreite eingeschränkt. Selbst große Künstler wie Thorwaldsen sind einer glatten Monotonie oft nicht entgangen. In noch höherem Maß gilt dies von der Poesie. Umgekehrt vermag die Musik infolge ihrer unendlichen Variabilität der formalen Faktoren und der Kontrastwirkungen trotz ihres weitgehenden Verzichts auf Vorstellungsassoziationen — oft sogar auch auf anschauliche — die höchsten Schönheitsgefühle zu wecken.

Sollte man mir einwenden, daß man das Schöne bzw. das Schönheitsgefühl auch ganz anders definieren könne und ganz anders definiert habe, so gebe ich dies sofort zu. Das Herausgreifen eines Artbegriffes innerhalb einer Gattung ist auf dem Gebiet der geistigen Tatsachen immer bis zu einem gewissen Grade willkürlich, und auch der Sprachgebrauch, sowohl der wissenschaftliche wie der populäre, gibt keinen sicheren Anhalt. Entscheidend ist daher nur, wie weit unsere Abgrenzung einer natürlichen Gruppe im genetischen und im systematischen Sinn entspricht. Daß dies der Fall ist, haben unsere Untersuchungen deutlich gezeigt. Sie dürfen mir auch nicht Kants Beispiel entgegenhalten, der das Schöne ganz anders definiert. Es ist gerade einer der Hauptfehler der Ästhetik Kants, daß er innerhalb des Ästhetischen nur das Schöne und das Erhabene kennt[2] und ersteres, wie wir schon früher gesehen haben (I, S. 25), in unzweckmäßiger Weise in „freie" und „bloß anhängende Schönheit" gliedert.[3] Wir konnten nicht einsehen, weshalb der Papagei eine Schönheit für sich, eine reine, eine freie Schönheit, ein Pferd oder ein Mensch eine anhängende Schönheit sein soll, die einen Begriff vom Zweck voraussetzt, so daß die

---

1) Vgl. auch die Äußerungen Victor Hugos über die fehlende Schönheit in den Bildern von Delacroix bei M. Tourneux, Eugène Delacroix devant ses contemporains usw., Paris 1886, S. 32f.

2) Vgl. Krit. d. Urteilskraft § 1 u. 23.

3) L. c. § 16.



„Reinigkeit" des Geschmacksurteils beeinträchtigt wird. Wir können jetzt aber doch verstehen, wie Kant zu dieser Auffassung kam, und ihren berechtigten Kern nachweisen. Das Richtige in Kants Definition der freien Schönheit fällt im wesentlichen größtenteils mit unserer Definition des Schönen zusammen. Bei dem Kolibri ist das Spiel der Farben und Formen, also der sensorielle und der formale Faktor im Maximum, und die angeknüpften Vorstellungen sind unmittelbar und anschaulich; bei einem Menschen, z. B. einem Lenbachschen Porträt, kommen zahlreiche mittelbare, unanschauliche Vorstellungen, etwa mit Bezug auf den Charakter der dargestellten Persönlichkeit usf., hinzu und sind so wirksam, daß die sensoriellen und formalen Faktoren zurücktreten. Kants Fehler war nur der, daß er diese unanschaulichen Assoziationen dem Begriff eines „Zwecks" oder einer „Vollkommenheit" subsumierte, weil ihm das Wesen des assoziativen Faktors noch nicht genügend bekannt war, und er vom Gedanken des rein-formalen Charakters des Ästhetischen beherrscht wurde.

Die wissenschaftliche Bedeutung der Abgrenzung des Typus des Schönheitsgefühls darf man nicht zu hoch veranschlagen. Ich sehe sie vorzugsweise darin, daß bestimmte Kunstrichtungen, die sich mit der Hervorrufung von Schönheitsgefühlen genügen lassen, so mit einem kurzen Wort charakterisiert werden können. Außerdem wird sich uns der Terminus „Schönheit" später bei der allgemeinen Theorie des Ästhetischen nützlich erweisen.

Das Gefühl des **Erhabenen** ist erst viel später als ein selbständiger Typus des ästhetischen Gefühls abgegrenzt worden. Nachdem das Altertum das Erhabene fast stets nur beiläufig untersucht hatte[1], stellte Edmund Burke[2] zum ersten Male das

1) Plato, Aristoteles und Plotin schreiben wohl der Größe — im eigentlichen und im übertragenen Sinn — einen gewissen ästhetischen Wert zu, eine systematische und ausführliche Theorie des Erhabenen wird jedoch nur in der fälschlich dem Longinus zugeschriebenen, tatsächlich wahrscheinlich von einem in Rom lebenden Griechen im 1. Jahrhundert n. Chr. verfaßten Schrift *περὶ ὕψους* (ed. J. Vahlen, 4. Aufl. 1910, Übersetzung von H. F. Müller, Heidelberg 1911) entwickelt. Die Darstellung ist freilich auch hier einseitig, insofern das Erhabene fast nur in seiner Beziehung auf Rede und Stil betrachtet wird. Boileau hat 1674 die Schrift übersetzt und 1694 auch Bruchstücke einer eigenen Theorie veröffentlicht (Oeuvres ed. Gidel, Bd. 3, S. 295 Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin). Die erste deutsche Übersetzung von *περὶ ὕψους* scheint 1737 erschienen zu sein.

2) A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, London 1756 (deutsche Übers. von Garve, Riga-Leipzig 1773). Vorläufer Burkes sind namentlich P. D. Huet (1630—1721) in seiner Demonstratio evangelica,



Erhabene dem Schönen scharf gegenüber. Er unterscheidet Leidenschaften, die mit den Vorstellungen von Schmerz und Gefahr — ideas of pain and danger — verknüpft sind und auf Selbsterhaltung gerichtet sind (passions which belong to self-preservation), von solchen, die schlechthin lustvoll sind und im Dienst der Gesellschaft stehen (passions which belong to society). Aus ersteren entspringt das Gefühl des Erhabenen, aus letzteren das Gefühl des Schönen. Das Lustgefühl am Erhabenen kommt dadurch zustande, daß wir zwar die Vorstellung von Schmerz und Gefahr haben, aber uns tatsächlich frei von Schmerz und außer Gefahr wissen. Offenbar ist diese Auffassung unhaltbar. Wenn ich einen von Schmerzen gequälten und vom Tode bedrohten Kranken sehe und selbst völlig gesund bin, habe ich sehr oft keinerlei Gefühl der Erhabenheit, und andrerseits habe ich bei dem Anblick des Sternenhimmels erhabene Gefühle, ohne daß ich eine Vorstellung von Schmerz oder Gefahr habe.[1] Selbst wenn man pain und danger in sehr weitem Sinn versteht, ist damit der Tatbestand nicht in angemessener Weise gekennzeichnet. Vollends ist das Gefühl der eigenen Sicherheit in unzähligen Fällen nicht vorhanden oder nebensächlich. M. Mendelssohn, der selbst angibt von Burke angeregt worden zu sein[2], erkennt diese Schwächen sehr wohl und gibt eine weit zutreffendere Analyse.[3] Ich führe Ihnen seine wichtigsten Sätze wörtlich an, weil sie uns in der nächsten Vorlesung auch bei der Analyse des Tragischen nützlich sein werden. Er sagt: „Die Empfindung, welche durch das Erhabene hervorgebracht wird, ist zusammengesetzt. Die Größe fesselt unsere Aufmerksamkeit, und da es die Größe einer Voll-

Paris 1679, ferner Boileau in der in Anm. 1 bereits erwähnten Schrift. — Henry Homes Elements of criticism erschienen erst 1762 (deutsche Übers. von Meinhard 1763—66). Home verlangt außer Größe noch andere Eigenschaften wie z. B. regularity, order usf. (4. Aufl. Edinburgh 1769, Chapter 4, S. 209). Vgl. auch ebenda S. 221: every emotion, from whatever cause proceeding, that resembles an emotion of grandeur or elevation, is called by the same name (ähnlich Th. Brown, Lectures on the philosophy of the mind, 19. Aufl. Bd. 3, S. 161).

1) Burke hat diesen Widerspruch zum Teil selbst bemerkt, aber in ganz ungenügender Weise zu beheben versucht. So meint er z. B. (Part. 4, Section 9), daß sehr große Objekte das Gefühl des Erhabenen wecken, weil die Nerven und Muskeln bei den erforderlichen Augenbewegungen „must be very much strained".

2) Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen, Philos. Schriften, 2. Teil, verbess. Aufl. Berlin 1777, S. 41.

3) Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften, ebenda S. 156 ff. Dieser Aufsatz ist eine Ergänzung zu den Briefen über die Empfindungen (1755), die bei der 2. Ausgabe der letzteren in den Philosoph. Schriften (1761) hinzugekommen ist.



kommenheit ist, so hält sich die Seele mit Wohlgefallen an diesem Gegenstand fest, und alle Nebenbegriffe in derselben werden verdunkelt; die Unermeßlichkeit erregt einen süßen Schauer, der uns ganz durchströmt, und die Mannigfaltigkeit verhütet alle Sättigung und beflügelt die Einbildungkraft, immer weiter und weiter zu dringen. Alle diese Empfindungen vermischen sich in der Seele, fließen ineinander und werden zu einer einzigen Erscheinung, die wir Bewunderung nennen. Wenn man also das Erhabene nach seiner Wirkung beschreiben wollte, so könnte man sagen, es sei das Sinnlichvollkommene in der Kunst, das Bewunderung zu erregen imstande ist". Der Fortschritt gegenüber Burke ist deutlich: das positive Moment im Gefühl des Erhabenen kommt zum ersten Male zu seinem vollen Recht. Von dem Großen unterscheidet sich das Erhabene nach M. bei aller Verwandtschaft dadurch, daß jenes „eben dasjenige für die äußeren Sinne ist, was dieses für den inneren Sinn ist". Die Beschränkung des Erhabenen auf die Kunst hatte schon P. D. Huet bekämpft und sogar erklärt; daß wahre Erhabenheit nur in der Natur zu finden sei: „le sublime des choses a la sublimité en soi-même". Hugh Blair hatte Erhabenes der ausgedehnten Größe, amplitude, und Erhabenes der Macht, mighthy force or power, unterschieden[1] und letzteres sogar für das fundamentalere erklärt.

Auf diesem Boden entstand Kants Theorie des Erhabenen.[2] Sie geht, was den psychologischen Tatbestand anlangt, von dem Satz[3] aus, daß das Gefühl des Erhabenen „eine Lust ist, welche nur indirekte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben erzeugt wird..."[4] Wie Huet hält auch Kant das Erhabene der Naturobjekte für primär, da dasjenige der Kunstobjekte „immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt wird", aber er bestreitet, daß man irgendeinen Gegenstand der Natur erhaben nennen könne; das Erhabene der Natur reize nur

---

1) Lectures on rhetoric and belles lettres, London 1783 (deutsche Übersetzung 1785), spez. Lect. III (ed. 1824, S. 41). Bl. bestreitet auch bereits die durchgängige coincidence with terror gegen Burke.

2) Ich muß dahin gestellt lassen, ob Kant Huets und Blairs Schrift gekannt hat.

3) Kritik der Urteilskraft § 23. Bekanntlich ist dies Werk 1790 erschienen.

4) Das Gefühl des Schönen führt nach Kant „directe ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich".

das Gemüt an, „die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen": wir fühlen „eine von der Natur ganz unabhängige Zweckmäßigkeit in uns selbst." Die Erhabenheit liegt nicht im Gegenstand, sondern in der „Gemütsstimmung" in der Schätzung desselben.[1] In der Betrachtung eines erhabenen Objektes werden wir uns bewußt, daß unsere Einbildungskraft bei der Zusammenfassung desselben versagt, und daß nur die Ideen unserer Vernunft fähig sind, das Unendliche als *ein Ganzes* zu denken. Dank einem „übersinnlichen" Vermögen überschreiten wir die Schranken der Sinnlichkeit und beziehen den Begriff der Natur auf ein übersinnliches Substrat, ein Noumenon, welches der Natur und zugleich unserem Vermögen zu denken zugrunde liegt. „Die düstere tobende See" ist als solche nicht erhaben, aber unser Gemüt fühlt sich in seiner eigenen Beurteilung gehoben — *ἐπαίρεται* heißt es in der Schrift *περὶ ὕψους* —, wenn es die Überlegenheit der Ideen unserer Vernunft über die ganze Macht der Einbildungskraft gleichsam anschaulich erkennt.[2]

Diese Kantsche Auffassung[3], deren gewaltigen Ausbau wir an dieser Stelle nicht weiter verfolgen können, ist auf die Weiterentwicklung der Ästhetik des Erhabenen von größtem Einfluß gewesen. Auch heute noch beherrscht sie fast alle Erörterungen. Lassen wir die Annahme eines Gefühls der Hemmung der Lebenskräfte, die vom heutigen Standpunkt der Psychologie nicht aufrecht zu erhalten und auch für Kants Grundgedanken nicht wesentlich ist, ganz beiseite, so bleibt zu fragen, ob tatsächlich das Gefühl des Erhabenen durch das Fühlen einer von der Natur ganz unabhängigen Zweckmäßigkeit in uns selbst und der Überlegenheit unserer Vernunftideen richtig gekennzeichnet ist. Ich glaube, daß wir Kant *nicht* zustimmen können und will Ihnen dies an einigen Beispielen begründen.

---

1) § 26 schreibt Kant „derselben", was, wenn kein Druckfehler vorliegt, wohl auf die Natur zu beziehen ist.

2) Analoge Erörterungen über das Dynamisch-Erhabene, das Kant dem Mathematisch-Erhabenen gegenüberstellt (vgl. Blair), finden sich im § 28 desselben Werks.

3) Schiller wendet denselben Gedanken in eine wesentlich andere Richtung, wenn er in seiner Abhandlung über das Erhabene erklärt: „Bei dem Schönen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, und nur um dieser Zusammenstimmung willen hat es Reiz für uns... Beim Erhabenen hingegen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit *nicht* zusammen, und eben in diesem Widerspruch zwischen beiden liegt der Zauber, womit es unser Gemüt ergreift."



Ich sehe den Sternenhimmel an und habe ein Gefühl der Erhabenheit. Was erlebe ich dabei? Ich schreite in meiner Phantasie über alle Sterne in das Unendliche fort, ich fühle, daß keine Empfindung mir jemals eine Grenze wird zeigen können, aber ich kann nicht sagen, daß ich stets, wie Kant behauptet, das Unendliche der Sinnenwelt unter einem Begriff ganz zusammenfasse und die Idee eines Noumenon als Substrat unterlege, um die Erhabenheit zu fühlen. Sicher tue ich es zuweilen, namentlich wenn ich Kants System kenne und im Augenblick gerade an es denke; aber in unzähligen Fällen habe ich auch ohne solche Vorstellungen das ausgeprägteste Erhabenheitsgefühl. Die Unendlichkeit im Fortschreiten der Einbildungskraft selbst, die nach Kant nicht ausreichen soll, ist tatsächlich sehr oft völlig ausreichend. Auch die Einmischung von Ideen der praktischen Vernunft, die Kant bald nur kurz andeutet, bald ausführlicher erörtert[1], ist sehr oft nicht vorhanden, ist also kein konstantes Merkmal des Erhabenheitsgefühls. Wohl aber ist bedeutsam, daß ich mir selbst diesem unendlichen Fortschreiten gegenüber, zu welchem das erhabene Objekt meine Phantasie anregt, unendlich winzig erscheine. Dem schönen Objekt gegenüber fühle ich mich nicht häßlich, wohl aber dem erhabenen Objekt gegenüber klein. Dies Kleinheitsgefühl bezieht sich auch gar nicht immer speziell auf meine „Sinnlichkeit"[2], sondern sehr oft auf meine kleine Person, meine kleinen Mitmenschen, die kleine Erde, unser kleines Sonnensystem gegenüber den unendlichen Abmessungen der Sternenwelt. Gerade daß ich letztere nicht als Ganzes zusammenfassen kann und zwar auch nicht mit Hilfe meiner Vernunftideen, ist oft für das Erhabenheitsgefühl wesentlich. Will ich dies Gefühl mit einem anderen Namen bezeichnen, so käme etwa der Terminus Mendelssohns „Bewunderung" in Betracht, nicht aber, wie Kant meint „Achtung[3] für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechselung einer Achtung für das

1) § 26 und 29, allgem. Anmerkung.

2) Vgl. auch Kants Bemerkungen über Enthusiasmus, Verwunderung und Bewunderung an der letztzitierten Stelle.

3) Achtung wird von Kant definiert als das Gefühl der Unangemessenheit unseres Vermögens zur Erreichung einer Idee, die für uns Gesetz ist (l. c. § 27). Vgl. auch Schiller über Anmut und Würde: „Bei der Achtung ist das Objekt die Vernunft und das Subjekt die sinnliche Natur" und „So wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung".



Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte) beweisen ..." In einzelnen Fällen kann eine solche Achtung wohl mitwirkend hinzukommen, aber sie ist nichts weniger als unentbehrlich und an sich nicht-ästhetisch. Die Größe der Natur selbst bedingt das Erhabenheitsgefühl, eine ego- oder anthropozentrische Umdeutung auf die Vernunft des Subjekts gehört nicht zum regelmäßigen Tatbestand.

Und ganz ebenso verhält es sich auf geistigem Gebiet einschließlich des ethischen. An die Stelle der räumlichen Ausdehnung tritt hier die Größe im geistigen Sinn. Wenn jemand sein Leben und sein Glück hingibt für sein Vaterland, für die Menschheit, für eine große Idee, so fühle ich Erhabenheit, und wiederum ist mein Erhabenheitsgefühl nicht an das Gefühl der Überlegenheit meiner persönlichen oder der allgemein-menschlichen Vernunft geknüpft, sondern an die Idee des Vaterlands usf., die mir in einem wirklichen Erlebnis entgegentritt.

Sie werden mir aber vielleicht einwenden, daß doch das Lustgefühl an solchen räumlich oder geistig erhabenen Objekten jedenfalls im Subjekt liegt, daß in allen angeführten Fällen eine Wertung vorliegt und jede Wertung ein wertendes Subjekt voraussetzt. Gewiß ist dies richtig: Lustgefühl und Wertung liegt im Subjekt, es frägt sich nur, ob der Gegenstand dieser subjektiven Lust und dieser subjektiven Wertung das ästhetische Kunst- bzw Naturobjekt oder unsre Vernunft ist, ob wir uns selbst, wie Kant meint, täuschen, wenn wir den Wert dem ersteren zuschreiben. Wir behaupten gegen Kant, daß unsere Vernunft und die Vernunftideen nur ab und zu Gegenstand des Erhabenheitsgefühls sind. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter, und behaupte, daß sogar umgekehrt unsere Vernunft selbst uns gelegentlich klein erscheinen kann gegenüber erhabenen ästhetischen Objekten, sei es der Natur sei es der Kunst, und daß jene zusammenfassende Tätigkeit der Vernunft zuweilen gänzlich versagt. Auch gebe ich Ihnen zu bedenken, daß andrerseits sehr oft ein rationalistischer Vernunftstolz ohne jedes Erhabenheitsgefühl vorkommt.

Auch die Volkeltsche Auffassung[1] des Erhabenen halte ich nicht für richtig. Volkelt behauptet, daß es sich dabei stets um menschliche Größe handle. Auch die „untermenschlichen" Dinge

1) System der Ästhetik Bd. 2, München 1910, S. 104 ff. und Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl. München 1917, S. 71 (über die Grenze des Menschlichen fühlbar hinausstrebende Kraft") und 72 („fühlbares Überragen des menschlichen Mittelmaßes nach irgend einer bedeutungsvollen Seite hin").



wie Sternenhimmel, Ozean, Gewitter sollen das Gefühl der Erhabenheit nur durch Vermittlung eingefühlter Stimmungen und Strebungen wecken. „Stärkegrad“, „Entwicklungsstufe“ und der „Grad des Wertes“ „menschlich-seelischer Anlagen, Zustände und Vorgänge“ sollen maßgebend sein. Das Streben auf das Unendliche hin ist nach Volkelt kein allgemeines Erfordernis des Erhabenen. Der Löwe und der Adler ein mächtiger Eichbaum, ein siegreicher Feldherr werden als Beispiele erhabener Gegenstände ohne ein „Hinausweisen ins Unendliche“ angeführt. In diesem letzten Punkt werden wir Volkelt unbedenklich beipflichten können: es kommt in der Tat immer nur auf eine ungewöhnliche Größe, gewissermaßen auf eine relative oder scheinbare Unendlichkeit an. Wir wissen sehr wohl, daß das Matterhorn nicht unendlich hoch, das Meer nicht unendlich ausgedehnt ist, und haben doch das ausgeprägte Gefühl des Erhabenen. Die Unendlichkeit des Sternenraums und die Ewigkeit der Zeit sind schließlich doch nur zwei Ausnahmefälle, die nicht zur Charakteristik aller Fälle des Erhabenen verwertet werden können. Dagegen müssen wir gegen die erste Behauptung Volkelts Einspruch erheben: es handelt sich nicht stets um menschliche Größe. Es ist nicht richtig, daß wir bei dem ästhetischen Genuß „jede Gestalt“ und „in besonderem Maße“ das Erhabene als „Ausdruck seelischer Kraftentfaltung“, als „Auswirkung von seelischer Energie“ ansehen müssen. Wir haben in der letzten Vorlesung gesehen, daß der Einfühlung bei weitem nicht die Bedeutung zukommt, die Volkelt u. a. ihr zuschreiben. Ich habe vor Berg und Meer und Sternen sehr oft das höchste Gefühl des Erhabenen, ohne daß ich irgend eine Vorstellung von seelischer Kraft in das Objekt projiziere oder seelische Kraft in das Objekt einfühle. Wir geben zu, daß zuweilen eine solche Einfühlung hinzukommt und den ästhetischen Genuß steigert, aber notwendig ist sie nicht, und daraus ergibt sich unabweislich der Schluß, daß das Wesen des Erhabenheitsgefühls in anderen Momenten gesucht werden muß. Wir können auch Volkelt nicht zustimmen, wenn er behauptet, daß das Erhabene in allen Fällen ein Erhabenes der Kraft und nicht der Größe[1] sei. Die Erhabenheit des Sternenhimmels enthält für viele Beschauer gar nichts von Kraft oder dgl. Daher ist auch zu bestreiten, daß, wie Volkelt sagt, „die Kraftfülle des Erhabenen sich die sinnliche Umgrenzung nicht friedlich gefallen lassen zu

---

1) Zu Beginn seiner Ausführungen hatte Volkelt selbst von Größe gesprochen. Vgl. auch Laurila, Ztschr. f. Ästh. 1913, Bd. 8, S. 1 (23).



wollen scheint", daß „die sinnliche Form, so wie sie aussieht, unter dem Einfluß eines Gegenstrebens von seiten des übermächtigen Gehaltes steht," daß „die Form des erhabenen Gegenstandes uns auffordert, ein Gegenstreben wider sie, ein Hinüber- und Hinausdrängen einzufühlen".[1] Richtig ist hieran nur, daß sehr oft — nicht etwa immer — das erhabene Objekt die Erhabenheitsgefühle nicht lediglich durch den sinnlichen Tatbestand, sondern auch durch das, was wir aus Anlaß des letzteren hinzuphantasieren und hinzudenken, bei uns hervorruft, und daß dann allerdings ein Mißverhältnis zwischen der individuellen sinnlichen Erscheinung und der Idee zustande kommen kann. F. Vischer hat dies viel besser als Volkelt ausgedrückt, wenn er sagt, daß die sinnliche Form gegen die Idee „über die Grenze ihres Bildes übergreife".[2] Einfühlungsvorgänge sind auch hierzu keineswegs unentbehrlich.

Damit haben wir uns zugleich den Weg zur Beantwortung der Frage gebahnt, wodurch denn nun das ästhetische Lustgefühl der Erhabenheit zustande kommt. Wir haben gefunden, daß das erhabene Objekt kontrastierende Kleinheitsgefühle erzeugt, die sich auf uns selbst, auf unsere Mitmenschen, die kleine Erde und die kleinlichen gewöhnlichen menschlichen Verhältnisse beziehen. Diese Kleinheitsgefühle sind von Unlust begleitet. Ihnen stehen aber mit weit überragender Stärke die lustbegleiteten Größengefühle gegenüber, die mit Bezug auf das ästhetische Objekt selbst und dasjenige, was wir hinzuphantasieren und hinzudenken, bei uns auftreten. Nicht die Fähigkeit zu solchem Hinzuphantasieren und Hinzudenken ist wesentlich, sondern der Inhalt des Hinzuphantasierten und Hinzugedachten selbst. Dabei ist es nebensächlich, ob dies Hinzuphantasieren und Hinzudenken den Charakter der Einfühlung trägt bzw. mit Einfühlung verbunden ist. Ebenso ist es auch von untergeordneter Bedeutung, ob wir nun auf Grund solcher lustbegleiteten Größengefühle nachträglich unsere auf unser Ich bezüglichen Kleinheitsgefühle berichtigen und auf Grund unsrer Mittätigkeit im Hinzuphantasieren und im Hinzudenken sogar zu einer sekundären Steigerung unseres Selbstgefühls gelangen. Ich selbst und viele von mir befragte oder untersuchte Personen erleben gerade in den ästhetischsten Erhabenheitsgefühlen eine solche Steigerung oft nicht, sondern vergessen ihr Ich gänzlich.

---

1) L. c. S. 112ff und 130f.

2) Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Reutl. Leipzig 1846, Teil 1 § 84, S. 221ff.



Sie werden mich nun aber fragen: „Wie kommt dies lustbegleitete Größengefühl zustande? Was bedeutet dieser vorläufige Terminus „Größe“? Warum ist die „Größe“ von solchen Lustgefühlen begleitet? Oder — zunächst zweckmäßiger und richtiger formuliert — welche „Größe“ ist imstande, dieses für den ästhetischen Genuß entscheidende Lustgefühl auszulösen? Obwohl dies Problem den Gegenstand der heutigen Vorlesung bereits überschreitet und eine endgültige Lösung erst in unseren letzten theoretischen Untersuchungen über das Ästhetische finden kann, will ich doch schon jetzt kurz bemerken, daß Größe von sehr verschiedener Art als Merkmal des Erhabenen in Betracht kommt und je nach ihrer Art ästhetisch verschiedene Lustgefühle weckt. Die relative „Größe“ nämlich, um die es sich ja, wie wir gesehen haben, allein handeln kann[1], ist bald räumlich bald zeitlich bald intensiv[2], und zwar körperlich-intensiv oder geistig-intensiv zu verstehen.

Das „unendliche“ Meer ist räumlich groß, die Ewigkeit ist zeitlich groß, ein Sturm oder ein Gewitter kann im körperlich-intensiven Sinne groß sein. Die Eigenschaften Gottes bzw. auch der Götter und auch alle menschlichen seelischen Eigenschaften und Leistungen von ungewöhnlichem Grade wirken, sofern sie überhaupt einen ästhetischen Lustfaktor einschließen, im Sinn einer geistig-intensiven Größe. Einzelne Beispiele mögen dies noch weiter erläutern. Die sehr große oder, wie wir gern sagen, „unendliche“ und daher jeder Aufopferung fähige Liebe einer Mutter, einer Geliebten, eines Freundes, eines Vaterlandsverteidigers, eines Märtyrers für den Glauben, die unendliche Begeisterung für irgendeine positiv-betonte „Idee“, jedes „Helden“tum im Sinn von Fichte

---

1) In diesem Sinn hat H. Maier (Psychologie des emotionalen Denkens, Tübingen 1908, S. 472) recht, wenn er sagt, die Vorstellung eines Erhabenen sei stets eine „affektiv-ästhetische Relationsvorstellung“... Was Dessoir (Ztschr. f. Psychol. 1903, Bd. 32, S. 50) über die Bedeutung der absoluten Größe für das ästhetische Gefallen sagt, ist im wesentlichen richtig, aber es ist klar, daß es sich auch hier nicht um eine absolute Größe im strengen Sinn des Worts handelt.

2) Das Wort „intensiv“ ist hier, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird, nur ein Notbehelf, da unsere Sprache über ein passendes zusammenfassendes Wort nicht verfügt. Der Ausdruck wird Ihnen weniger bedenklich erscheinen, wenn Sie erwägen, daß es sich um irgend ein quantitatives Merkmal (im weitesten Sinn) handeln muß, und daß räumliche und zeitliche Quantität ausgeschlossen werden soll. Besonders hervorheben möchte ich, daß das Wort Intensität auch den Umfang des Denkens einschließen soll. Vgl. auch weiter unten über den numerativen Faktor.



und Carlyle ist intensiv-erhaben. Selbst Eigenschaften des Verstandes sind nicht ausgeschlossen, wofern sie die angegebene Bedingung erfüllen. Ein philosophischer Geist, der, wie etwa Kant oder Spinoza, in seinem Denken die ganze Welt umfaßt, kann das Gefühl dieser intensiven Erhabenheit hervorrufen[1], und zwar auch abgesehen von allen ethischen Komponenten. Es ist ja doch auch gar nicht abzusehen, warum die räumliche Größe Erhabenheit zu bedingen imstande sein sollte, Größe des Denkens hingegen nicht. In diesem Sinn kann uns auch das Denken Newtons erhaben erscheinen. Wenn die Denkfähigkeiten und Denkleistungen eines Gauß oder eines Ranke oder eines Linné von uns nicht wohl als erhaben bezeichnet werden und Erhabenheitsgefühle nur ausnahmsweise auslösen, so liegt dies daran, daß sie auf ein zu eng begrenztes Gebiet beschränkt sind. Wenn Sie hiergegen einwenden, daß die aufopfernde Mutterliebe doch in noch viel engerem Kreise wirksam ist, so antworte ich Ihnen, daß in diesem Fall die Beschränkung dadurch wettgemacht wird, daß der Grad der Mutterliebe durch die Selbstaufopferung unendlich viel größer erscheint. Gauß, Ranke und Linné haben nicht ihr Leben für ihre Wissenschaft geopfert, darum wirken sie nicht auf unser Erhabenheitsgefühl wie etwa eine Negerin, die, um ihr Kind zu retten, aus der Hütte eilt und sich einem Panther entgegenwirft. Der Kreuzestod Christi, der Opfertod Winkelrieds und alle „Heldentaten", in denen Gefahren getrotzt wird, lehren dasselbe. Denkleistungen, die ohne Gefahr und ohne Opfer vollbracht sind, erscheinen uns nur dann erhaben, wenn sie so gewaltig sind wie die eines Kant oder Spinoza oder Newton. Bei den auf einen kleinen Kreis beschränkten Handlungen des Negerweibs ist die ethische Komponente zur Auslösung eines Erhabenheitsgefühls in der Tat unentbehrlich; die intellektuelle Leistung eines Kant und Spinoza bedarf dieser ethischen Komponente nicht, obwohl ich gern zugebe, daß sie durch eine solche noch gesteigert wird.

Es soll dabei durchaus nicht bestritten, sondern im Gegenteil nachdrücklich hervorgehoben werden, daß überhaupt im allgemeinen große rein intellektuelle Leistungen — auch ganz abgesehen von der Abwesenheit von Gefahren und Opfern — viel weniger auf unser Erhabenheitsgefühl wirken als große von Gefühlen bestimmte Handlungen. Die letzteren lösen nicht nur Ein-

1) Sie bemerken, daß damit auch die Kantsche Erhabenheit der „Vernunft" zu ihrem Recht kommt.



fühlungen, sondern auch ganz allgemein Gefühlstöne viel leichter und in viel höherem Grade aus. So wird es uns auch verständlich, daß ethische Handlungen eine so hervorragende Stellung unter den erhabenen Handlungen einnehmen. Ich kann nur nicht zugeben, daß das geistig-intensiv Erhabene oder gar alles Erhabene stets ethischer Natur sei.[1] Es gibt auch eine Erhabenheit der räumlichen und zeitlichen Unendlichkeit und eine rein intellektuelle Erhabenheit, die von ethischen Gefühlen unabhängig ist.

Ich nenne Ihnen als weiteres Beispiel auf dem Gebiet des Geistig-Intensiven eine außerordentliche Willenskraft.[2] Auch eine ungewöhnliche Steigerung der letzteren kann erhaben wirken, und auch hier ist eine ethische Richtung zwar sehr häufig, aber nicht stets nachzuweisen. Die Persönlichkeit Alexanders des Großen erscheint uns erhaben, auch wenn wir von allen ethischen Gefühlen absehen. So wird es uns auch verständlich, daß ausnahmsweise sogar durchaus unethische Handlungen Erhabenheitsgefühle hervorrufen können. Ich erinnere Sie an die Worte Fiescos[3]: „Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren — es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde". Vorher hatte Fiesco seine Gewissensbedenken mit den Worten beschwichtigt: „Der erhabene Kopf hat andre Versuchungen als der gemeine — Sollt' er Tugend mit ihm zu teilen haben? — Der Harnisch, der des Pygmäen schmächtigen Körper zwingt, sollte der einem Riesenleib anpassen müssen?" Vom Standpunkt der Ethik sind diese Sätze unhaltbar, das ändert aber nichts an der Tatsache, daß viele Menschen, namentlich unreife jüngere, aber keineswegs nur ethisch minderwertige, bei solchen Worten und Handlungen sehr ausgesprochene Erhabenheitsgefühle haben und auch den Konflikt zwischen diesen und ihrem ethischen Gefühl sehr deutlich empfinden. Es ist auch im höchsten Maß belehrend, sich selbst und andere zu fragen, warum Fiesco erhaben wirkt, Franz Moor hingegen trotz einer ähnlichen Willensstärke nicht. Es genügt nicht zu sagen, daß bei Franz Moor die Ziele kleiner sind. Wesentlich ist vielmehr

---

1) Maier (l. c. S. 473) behauptet sogar: „So oft wir also die Natur ästhetisch genießen, die wirkliche oder die künstlerisch oder dichterisch dargestellte, sind es ethisch bedeutsame Werte, die, in die Naturbilder hineingeschaut, Gegenstand der ästhetischen Kontemplation sind".

2) Unter Willenskraft sei hier auch die Gabe zu herrschen mit einbegriffen.

3) Aufzug 3, Auftritt 2. Zu Ende des 2. Aufzugs hatte derselbe Fiesco gesagt: „Ein Diadem erkämpfen ist groß. Es wegwerfen ist göttlich".

die ethische Kompensation. Fiescos edle Eigenschaften kompensieren den ethischen Defekt seiner Worte und Handlungen, bei Franz Moor fehlt jede solche Kompensation. Wir erleben den inneren Kampf Fiescos mit, bei Franz Moor können wir ihn nicht miterleben, weil er vollständig fehlt. Bei allem dem muß ich aber doch daran festhalten, daß die Erhabenheitsgefühle, die bei vielen Menschen Fiesco auslöst, nicht etwa auf diesen kompensierenden edlen Eigenschaften oder auf seinen Gewissensbedenken beruhen, sondern daß sie von seiner auf große Ziele gerichteten Willensstärke hervorgerufen werden.[1] Die edlen Eigenschaften Fiescos sind erforderlich, um das ethische Unlustgefühl, welches seine Handlungen an sich wecken müssen, zu neutralisieren, und machen damit das Auftreten von Erhabenheitsgefühlen erst möglich.[2] Wir können auch sagen: wenn ungewöhnliche Willensstärke bei einem reinen Charakter auftritt, so löst sie Erhabenheitsgefühle sehr viel leichter aus; ist sie mit Schuld vergesellschaftet, so bedarf es einer Kompensation der letzteren durch ethische Vorzüge, um trotz der Schuld Erhabenheitsgefühle zu wecken. Wir werden später sehen, daß der Kampf, der in solchen Fällen zwischen den zur Schuld führenden schlechten Eigenschaften und den kompensierenden guten Eigenschaften zustande kommt, und erst recht das Leiden und der Tod, mit dem dieser Kampf oft genug endet, den Eindruck des Erhabenen oft noch steigern[3] und ihn in den des Tragischen, mit dem wir

---

1) Wenn Schiller selbst in seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde“ erklärt: „Der Wille des Menschen ist ein erhabener Begriff, auch dann, wenn man auf seinen moralischen Gebrauch nicht achtet“, so meint er damit etwas ganz anderes, nämlich die Erhabenheit des Willens, insofern er „als ein übersinnliches Vermögen“ weder dem Gesetz der Natur noch dem der Vernunft zwangsmäßig unterworfen ist und vielmehr „vollkommen freie Wahl“ hat, diesem oder jenem zu folgen. Im allgemeinen bezieht Schiller, so sehr er sonst von Kant abhängig ist, das Erhabene doch viel mehr auf den Willen. Die übermächtige Naturkraft soll uns zu einem erhabenen Objekt werden, weil „wir sie auf unseren Willen beziehen und uns die absolute Unabhängigkeit desselben von jedem Natureinfluß ins Bewußtsein rufen“ (Über das Pathetische). Schillers Ästhetik ist eben vorzugsweise eine poetische und speziell dramatische.

2) Griepenkerl, dessen Lehrbuch der Ästhetik (Braunschweig 1827) etwas zu wenig beachtet wird, definiert S. 145 das „Große“ als das Maßlose im allgemeinen, das Erhabene als das Sittlich-Große. Alpen, Gewitter, den Satan bei Milton, Adramelach in Klopstocks Messias rechnet er zum Großen, aber nicht zum Erhabenen. Die Unterscheidung ist sicher nicht unbegründet, aber die Einschränkung des Terminus „erhaben“ auf ethische Größe widerspricht dem Sprachgebrauch.

3) Dies findet übrigens auch statt, wenn eine Schuld nicht vorliegt. Vgl. S. 191.



uns bald näher beschäftigen werden, überführt: zur Bewunderung kommen Mitleid und Furcht hinzu.

Ein sehr geeignetes Beispiel liefert auch Napoleon I., und zwar denke ich weniger an die Wirkung der historischen Figur als an diejenige seines Grabes im Invalidendom. Ich kenne manche Personen — auch Deutsche —, die ein ausgesprochenes Erhabenheitsgefühl an dieser Stätte empfinden. Die ungewöhnlichen Eigenschaften des Verstandes und des Willens entbehren hier so gut wie jeder ethischen Hilfe, aber die Kunst hat es verstanden, die begleitenden schlechten und auch die kleinen Eigenschaften vollständig zu verdunkeln und auszuschalten, so daß wir nur jenen großen Eigenschaften und dem Tod gegenüberstehen, und so kommt die erhabene Wirkung zustande.

Selbst die Willenskraft des Satans kann uns unter besonderen Bedingungen erhaben erscheinen; ich erinnere Sie an seine Worte unmittelbar nach dem Höllensturz in Miltons großem Gedicht:

> Farewell happy fields,
> Where joy for ever dwells: Hail horrors, hail
> Infernal world, and thou profoundest Hell
> Receive thy new possessor; one who brings
> A mind not to be changed by place or time.
> The mind in its own place, and in itself
> Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.
> What matter where, if I be still the same,
> And what I should be, all but less than he
> Whom thunder hath made greater?

Sie werden mich vielleicht fragen, ob nicht auch die rein numerative Größe Erhabenheitsgefühle wecken kann, und mich beispielsweise auf die Zahllosigkeit der Sterne hinweisen. Ich muß bezweifeln, daß die bloße Individuenzahl, sie sei noch so groß, irgend etwas mit Erhabenheit zu tun hat.[1] Sie muß an Raum oder Zeit oder Intensität — in dem von uns festgesetzten sehr weiten Sinne — gebunden sein, um wirken zu können. Beispiele für große Zahlen liefert der Mensch und die Erde uns allenthalben. Denken Sie etwa an die Atome, die den Menschenleib oder gar den Erdball zusammensetzen, oder die Stäubchen, die in der Luft schweben! Das kontrastierende menschlich-irdische Kleinheitsgefühl bleibt aus, und damit versagt das Erhabenheitsgefühl. Selbst als

1) Nach der Terminologie meiner Logik (Bonn 1920, S. 358 ff.) kann man auch sagen, daß es auf den „Umfang" und nicht auf die „Belegung" ankommt. Vgl. oben S. 190, Anm. 2.



Hilfsmittel spielt die große Zahl keineswegs immer eine Rolle. Für den Sternenhimmel will ich eine Mitwirkung zugeben, aber in vielen anderen Fällen wirkt die große Zahl sogar umgekehrt schädlich, und die Singularität begünstigt das Zustandekommen des Eindrucks des Erhabenen. Ein einzelner Berggipfel, ein einzelner Baum, ein Gott kann erhabener auf uns wirken als eine große Reihe von Gipfeln, Bäumen oder Göttern.[1]

Wie erklärt es sich nun aber psychologisch, daß gerade räumliche und zeitliche und intensive Größen diese besondere positive Gefühlswirkung ausüben? Welcher psychologische Faktor läßt sich bei allen diesen Größen nachweisen? Ich beginne mit der räumlichen Größe — Größe natürlich im prägnanten Sinn der ungewöhnlichen Größe — und frage: weshalb knüpfen sich positive Gefühle gerade an die Größe und nicht an die Kleinheit? Warum erscheint uns Meer und Wüste und Himmel erhaben, aber das Atom und das Elektron nicht? Warum hat für unser Erhabenheitsgefühl das Unendlichgroße einen Vorzug vor dem Unendlichkleinen? Meines Erachtens haben schon die primitivsten menschlichen Erfahrungen diese ungleiche Bewertung herbeiführen müssen. Die Zunahme der körperlichen und geistigen Leistungen des Menschen erfolgt Hand in Hand mit der Zunahme seiner räumlichen Größe, dem „Wachsen". Würde der Mensch bei seiner Entwicklung immer mehr zusammenschrumpfen und das Maximum seiner Entwicklung auf dem Minimum seiner körperlichen Größe erreichen, so würden wir vielleicht das Atom als Urbild des Erhabenen ansehen. Aber auch jedes Nahrungs- und Genußmittel nimmt mit der Menge, also bei gleicher Beschaffenheit mit der Raumgröße an Wert zu. Eine Wurfwaffe ist um so wertvoller, je weiter sie geschleudert wird. So mußte sich auf rein-psychologischem Weg eine Bevorzugung des Großen vor dem Kleinen entwickeln. Die fortschreitende ästhetische Entwicklung hat sich von dieser primitiven Grundlage mehr und mehr entfernt und die Form an Stelle der Größe gesetzt — wie in der Musik die Konsonanz und Melodie an Stelle der Lautheit —, aber vollständig hat sie sich von der positiven Bewertung der Größe nicht frei gemacht. Gerade die Größe als solche, losgelöst von allen teletischen Momenten, bleibt als rein ästhetischer Faktor bestehen. Durch die Vorstellung der unendlichen Größe steigern wir ihre Bedeutung. Auch zahlreiche assoziierte Vorstellungen von

1) Spinoza, Ethica III, Definit. affectuum Nr. 4 betont mit Recht, daß bei der admiratio eine singularis imaginatio vorliegt, in qua mens defixa manet.



Gott, menschlicher Vernunft, Sittlichkeit usf. können sekundär zur Steigerung der Gefühlsbetonung beitragen. Die primäre Bedeutung der Größe als solcher wird dadurch nicht aufgehoben.

Das Ungewöhnliche der räumlichen Größe des Matterhorns, der Wüste usf. ist dabei nicht gleichgültig, aber doch nicht ausreichend. Gewiß stumpft sich auch der Erhabenheitseindruck eines großen Gegenstandes, der sich immer in der gleichen Weise darbietet, nach einem allgemeinen Gesetz unseres Gefühlslebens ab. Gewiß ist auch, wie wir dies ja ausdrücklich betont haben, der Kontrast gegen die Kleinheit der Umgebung von wesentlicher Bedeutung. Entscheidend aber ist doch jener primäre Faktor. Ungewöhnliche Kleinheit — auch wenn sie mit großer Umgebung kontrastiert — stimmt uns nicht erhaben. Das neue Kleine schöpft aus seiner Neuheit keine Kraft, erhaben zu wirken.[1]

Auch für die primitive erhabene Wirkung der zeitlichen Größe läßt sich eine ähnliche Erklärung finden. Wir fragen auch hier: warum wirkt die Ewigkeit erhaben, hingegen der unendlich kleine Bruchteil einer Millionstelsekunde nicht? Die zeitliche Länge des menschlichen, tierischen und pflanzlichen Lebens spielt hier offenbar eine ganz analoge Rolle wie die räumliche Länge bei unserer eben abgeschlossenen Betrachtung. Für unsere Schätzung der zeitlichen Größe ist damit die Richtung festgelegt, auch wenn das ursprüngliche Motiv ganz zurückgetreten ist. Die Erhabenheit des Greisenalters wird uns so von einem neuen Gesichtspunkt aus verständlich.

Ganz anders verhält es sich mit der intensiven Größe, sowohl der körperlichen wie der geistigen. Ihre Bewertung ist nicht wie diejenige der räumlichen und der zeitlichen Größe einseitig in eine bestimmte Richtung gelenkt, vielmehr ist immer entscheidend, ob die ungewöhnliche Intensität einem aus irgendwelchen Gründen positiv betonten Gegenstand zukommt.[2] Ist dies

1) Die Definition von La Mothe le Vayer (le sublime = le vrai et le nouveau réunis dans une grande idée, exprimés avec éloquence et précision. Oeuvres, Paris 1654, Bd. 1, S. 35) ist also auch in dieser Beziehung unzutreffend. Auch Spinoza (s. oben) überschätzt die rei imago nova.

2) Daß wir für jedes Lustgefühl längere Dauer wünschen, ist nicht entscheidend. Da wir für jedes Unlustgefühl umgekehrt Abkürzung verlangen, so wäre nicht abzusehen, weshalb die zeitliche Größe als solche — unabhängig von ihrer Ausfüllung — positiv wirken sollte. Nur in der unbedingten Lustbetonung der Lebensverlängerung sind wir als unverbesserliche Optimisten mit wenig Ausnahmen einig. Vgl. auch Baumgartens Erörterungen über magnitudo aesthetica, Aesthetica, Traj. cis Viadr. 1750, I, 1, 15, § 177ff.



nicht der Fall, so bleibt die erhabene Wirkung aus. Mutterliebe, Freundestreue, Überzeugungstreue, Verstand, Willenskraft, Mut usf. sind aus den verschiedensten Gründen positiv betont, und nur infolge ihrer positiven Betonung lösen sie bei entsprechender ungewöhnlicher Steigerung das Gefühl des Erhabenen aus. Da in der Wertskala des Kulturmenschen seelische Eigenschaften und Leistungen höher stehen als körperliche, so rufen jene meist stärkere Erhabenheitsgefühle hervor. Die körperliche Kraft und Geschicklichkeit reichen, wenn seelische Eigenschaften wie Tapferkeit nicht mitwirken, nur sehr selten aus. Selbst die Sieger in den olympischen Spielen werden wir nicht leicht erhaben nennen.[1] Bei den Helden der Sage und des Altertums tragen ihre körperlichen Vorzüge zum Gefühl der Erhabenheit etwas bei, aber entscheidend ist für letzteres, wenigstens in unserem heutigen ästhetischen Bewußtsein, ihr Heldenmut. Wenn wir hören, daß die Titanen die Ossa auf das Pelion türmten, fühlen wir keinen Schauer der Erhabenheit; erst wenn wir daran denken, daß sie gegen die allmächtigen Götter, gegen den blitzeschleudernden Zeus anzustürmen wagen, regt sich ein Gefühl des Erhabenen.

Unter den griechischen Göttern konzentriert sich das Erhabenheitsgefühl vorzugsweise auf Zeus, Hera und Athene. Selbst die ästhetisch wirksamsten Statuen des Hermes, des Ares, der Aphrodite lösen nur ausnahmsweise das spezifische Gefühl des Erhabenen aus. Nur wenn die körperlichen Vorzüge so durchgeistigt dargestellt werden wie z. B. in der Aphrodite von Melos, verwandelt sich das Schöne in das Erhabene oder wird sogar durch dieses verdrängt. Dasselbe gilt von den Madonnen. Die Assunta und die Sistina, die Himmelskönigin des Velasquez und die Immaculata des Murillo, beide im Prado, wirken erhaben; die Madonnen Giovanni Bellinis versagen in dieser Richtung bei vielen Betrachtern schon etwas, und die Madonnen Correggios lassen kaum jemals trotz allen Zaubers Erhabenheitsgefühle aufkommen; vollends erscheint uns eine moderne Madonna, wie z. B. die bekannte von Gabriel Max, höchstens als eine ganz liebenswürdige, leidlich kluge Professorengattin in Madonnenkleidung und Madonnenumgebung, aber nicht als die erhabene Mutter Gottes: der seelische Inhalt des Erhabenen ist verloren gegangen.

1) Beiläufig gesagt geht hieraus auch hervor, daß das Erhabenheitsgefühl enger ist als Bewunderung: wir bewundern den Sieger im Fünfkampf, aber wir fühlen keine Erhabenheit bei dieser Bewunderung. Auch das Wort „Staunen“ ist nicht adäquat. Vgl. Joh. Chr. König, Philosophie der schönen Künste, Nürnberg 1784, S. 298 ff.



Und auch innerhalb der intensiven Größen von geistigem Charakter ergeben sich noch weitere Abstufungen. Ungewöhnliche Leistungen und Fähigkeiten, die auf geistig-produktivem Gebiet liegen, werden bevorzugt. Gedächtnis und Wissen erscheinen uns, wenn sie auch noch so groß und untrüglich sind, nicht erhaben; Hegels System weckt bei dem, der es kennt, durch seine Grundgedanken — wiederum auch ganz abgesehen von ethischen Momenten — trotz aller Schwächen und Irrtümer Gefühle der Erhabenheit (vgl. S. 191).

Schließlich kann körperliche Kraft geradezu den Eindruck des Erhabenen hemmen. Manche Christusgestalten von Rubens mit der Muskelentwicklung eines Fleischers oder Ringkämpfers sind schon hierdurch von jeder erhabenen Wirkung ausgeschlossen.[1] Hiermit hängt es auch zusammen, daß überhaupt naturalistische Kunstwerke nur sehr selten den Weg zum Erhabenen finden.

Nunmehr begreifen wir auch die Einteilung des Erhabenen in ein Mathematisch-Erhabenes und in ein Dynamisch-Erhabenes. Es liegt sehr nahe, das Intensiv-Erhabene als eine Kraft oder Kraftwirkung zu deuten[2] und dem Räumlich- und Zeitlich-Erhabenen, dem wir eine solche Beziehung zur Kraft nicht zuschreiben müssen (vgl. oben S. 188), gegenüberzustellen. Kant hat dies in etwas anderer Weise getan[3], indem er behauptete, daß das Gefühl des Erhabenen durch „eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüts" charakterisiert sei, und diese Bewegung „durch die Einbildungskraft entweder auf das Erkenntnis- oder auf das Begehrungsvermögen bezogen" werde[4]: im ersteren Falle soll das Objekt als mathematisch-erhaben, im letzteren als dynamisch-erhaben vorgestellt werden. Unsere vorausgegangenen Betrachtungen haben gezeigt, wie weit eine solche Unterscheidung berechtigt ist. In der Tat ergab sich zwischen dem Extensiv-Erhabenen in Raum und Zeit und dem Intensiv-Erhabenen ein wesentlicher Unterschied.[5] Wir müssen es nur

1) Ein modernes Beispiel finden Sie etwa in den Christusbildern von L. Corinth.

2) König l. c. S. 291 ff. unterscheidet das schlechthin Große, das Starke und das Erhabene.

3) L. c. § 24.

4) Diese Unterscheidung hat Kant übrigens von Joh. Georg Sulzer übernommen (Allg. Theorie der schönen Künste etc., Teil 1, Leipzig 1773, S. 57) und sie nur seiner ästhetischen Zweckmäßigkeitstheorie angepaßt.

5) William Hamilton (Lectures on Metaphysics, 5. Aufl. Bd. 2, Edinburgh-London 1870, S. 513 f.) unterscheidet the sublime of extension (space), of protension (time) and of intension (power).

gänzlich ablehnen, diesen Unterschied auf die verschiedene Beziehung zu unseren verschiedenen Seelentätigkeiten zurückzuführen.

Ebenso bedeutungsvoll ist die Unterscheidung des Körperlich- und des Geistig-Erhabenen [1], die sich gleichfalls aus unsrer Darstellung unmittelbar ergibt. Sie dürfen nur nicht glauben, daß es möglich ist, zwischen beiden irgendwie eine scharfe Grenze zu ziehen. Wir fühlen zwar nicht immer, aber doch oft in das Körperliche geistige Vorgänge ein, und empfinden allenthalben das Geistig-Erhabene im Zusammenhang mit körperlichen Vorgängen. Ganz dasselbe gilt auch für die Unterscheidung des Extensiv- und des Intensiv-Erhabenen. Übergänge und Kombinationen finden sich in großer Zahl. Intensive Vorstellungen der Kraft begleiten die Aufnahme des Extensiv-Erhabenen, und Extensitätsvorstellungen knüpfen sich sehr oft fast unvermeidlich an das Intensiv-Erhabene.

Zum Schluß fragen wir uns, ob das Gefühl des Schönen und das Gefühl des Erhabenen die einzigen Repräsentanten des ästhetischen Gefühls sind. Dies ist unbedingt zu verneinen. Man hat vergeblich ab und zu versucht es so darzustellen, als ob damit eine vollständige Einteilung des Ästhetischen gegeben wäre, als ob mithin alles Ästhetische entweder schön oder erhaben oder beides zugleich sei. Ein solches Dilemma besteht nicht. Ich kann nicht einmal zugeben, daß das Gefühl des Schönen und das des Erhabenen die einzigen Grundtypen sind. Sie haben für uns nur deshalb ein größeres Interesse als andere Typen, weil die ästhetische Theorie in ihrer historischen Entwicklung vorzugsweise an diese beiden Typen angeknüpft hat. Wieweit sie dabei das Richtige getroffen hat, wird sich später ergeben. Jetzt wollen wir noch einige andere Typen des ästhetischen Gefühls herausgreifen, die uns gleichfalls zur Charakteristik bestimmter Gattungen der ästhetischen Objekte verhelfen sollen, und zwar vor allem das Gefühl des Tragischen und des Komischen.

1) Sie deckt sich keineswegs mit der Unterscheidung Herders zwischen Erhabenheit der Natur und Erhabenheit der Humanität; denn ersterer entspricht die verstandesmäßige, letzterer die sittliche Vollkommenheit; beide sind für Herder geistig. Vgl. Kalligone, Werke ed. Suphan, Bd. 22, S. 227ff. Vgl. auch Günther Jacoby, Herders und Kants Ästhetik, Leipzig 1907, S. 129ff.

14. Vorlesung.

Das Tragische und das Komische.

Wir hatten in der letzten Vorlesung festgestellt, daß die ästhetischen Gefühle in zahlreichen Varianten auftreten, denen ebensoviele Gruppen ästhetischer Objekte entsprechen. Heute wollen wir zwei dieser Varianten wegen ihrer großen Bedeutung in Kunst und Leben ausführlicher besprechen: das Tragische und das Komische.

Das Problem des **Tragischen** ist eines der ältesten Probleme der Ästhetik überhaupt. Es mußte schon früh dem philosophischen Forscher auffallen, daß das Tragische, obwohl es schlechthin unlustbetont zu sein scheint, doch ästhetische Lust erzeugen kann. Offenbar ist tatsächlich ästhetische Lust mit tragischen Gefühlen sehr wohl verträglich. Schon Euler[1] hat dies klar in dem Satz ausgesprochen: neque idem est placere et gaudium excitare neque contraria placere et tristitiam afferre. Welcher Art nun aber die ästhetische Lust am Tragischen ist, und wie sie zustande kommt, ist bis heute strittig und bedarf einer eingehenden Untersuchung. Wir schicken voraus, daß das Tragische nicht etwa auf die Tragödie im Sinn des tragischen Dichtwerks beschränkt ist. Auch ein Werk der bildenden Kunst wie eine Kreuztragung oder Kreuzigung Christi, die Niobegruppe, auch ein Musikwerk wie der Trauermarsch der Eroica, auch eine Ballade, ja ganz ausnahmsweise selbst ein lyrisches Gedicht ist tragischer Wirkung fähig. Auch werden wir berücksichtigen müssen, daß nicht nur die Kunst, sondern auch das wirkliche Leben an ästhetisch wirksamen, ergreifenden tragischen Objekten unendlich reich ist. Endlich wollen wir nicht vergessen, daß das Tragische bald nur an einem einzelnen Teil eines Kunstwerks, z. B. an einigen Szenen eines Dramas haftet, bald den wesentlichen Grundzug des ganzen Werks ausmacht, wie dies bei dem Trauer-

---

1) Tentamen novum theoriae musicae. Petropol. 1739, cap. 2, § 14, S. 32.

spiel Regel ist. Selbstverständlich ist auch, daß ein tragischer Ausgang nicht immer gerade den leiblichen Tod des Helden bedeutet. Oedipus tyrannus des Sophokles, die Medea Grillparzers und viele andere Dramen wirken durchaus tragisch, obwohl sie nicht gerade mit dem Tod des Helden abschließen.[1] Es ist nur ein „alles Maß übersteigendes Leid" erforderlich.[2] Wenn wir uns weiterhin fast ganz auf das tragische Drama, die Tragödie beschränken, so geschieht dies, weil diese weitaus das wichtigste tragische Gebilde darstellt, und weil wir das Tragische auf anderen Kunstgebieten schon in der letzten Vorlesung berücksichtigt haben.

Ich beginne mit einer kurzen Darstellung der Geschichte des Problems in seiner ersten Gestalt, um Ihnen das Verständnis der mit ihm verknüpften Schwierigkeiten und der versuchten Lösungen zu erleichtern. Der Ausgangspunkt aller Erörterungen ist lange Zeit die berühmte Definition der Tragödie bei Aristoteles[3] gewesen. Sie lautet: „*ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*. Die Übersetzung und erst recht die Deutung ist bis zum heutigen Tag strittig. Im Eifer der Kontroversen hat man sogar oft nicht scharf genug unterschieden zwischen dem, was Aristoteles gemeint hat, und dem, was die Tragödie wirklich ist, und vergessen, daß das empirische Material, das dem Aristoteles für seine Definition vorlag, in manchen Beziehungen unvollständig und einseitig war. Ich schlage Ihnen folgende Übersetzung vor: „die Tragödie ist die nachahmende Dar-

---

1) Durchaus widersprechen muß ich der Behauptung von U. v. Wilamowitz (Einleit. in die griech. Tragödie, Berlin 1910, S. 113), daß eine Tragödie weder „tragisch" zu schließen noch zu sein brauche, und nur „die ernsthafte Behandlung" nötig sei. Damit würde ein wesentlicher ästhetischer Unterschied verwischt.

2) So drückt es J. Volkelt in seiner Ästhetik des Tragischen (3. Aufl. München 1917, S. 48 ff.) aus. Endet verderbendrohendes Leid glücklich, so bezeichnet es Volkelt als „unentwickeltes" oder „abbiegendes" Tragisches.

3) Poetik, Akad. Ausg. 1449 b. Zerstreute ähnlich klingende Äußerungen finden sich schon bei Platon. So ist im Phädrus 268 C von einem Stümper die Rede, der sich gegen Sophokles und Euripides rühmt, *οἰκτρὰς καὶ τοὐναντίον αὖ φοβερὰς καὶ ἀπειλητικὰς ῥήσεις* (rührende und im Gegenteil wieder furchterregende und drohende Reden) zu dichten, und deshalb tragischer Dichter zu sein meint; 272 A wird die *ἐλεεινολογία* und *δείνωσις* des Rhetors erwähnt. Im Phädon wird 69 c — allerdings nicht im ästhetischen Sinn, sondern im ethischen und ohne Beziehung auf die Tragödie — von einer *κάθαρσίς τις τῶν τοιούτων πάντων* (sc. *ἡδονῶν, λυπῶν, φόβων*) gesprochen. Vgl auch Republ. 606.



stellung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung von einer gewissen Größe in wohlgefällig wirkender Rede, bei handelndem Auftreten der Personen, nicht durch bloße Berichterstattung, eine Darstellung, die durch Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher Gemütsbewegungen zustande bringt."[1] Nun beginnen aber die Schwierigkeiten der Deutung. Uns interessiert, da es uns jetzt auf die speziellen ästhetischen Gefühle bei der Tragödie ankommt, insbesondere die Frage, was Mitleid und Furcht und was ihre erleichternde Entladung, d. h. eben die „Katharsis" bei Aristoteles zu bedeuten hat. Daß das Subjekt des Mitleids und der Furcht der Kunstgenießende, also der Zuschauer ist, unterliegt keinem Zweifel. Wer ist aber das Objekt? Nur der Held des Trauerspiels? Bemitleiden wir nur den Helden, und fürchten wir nur für ihn? Es ist zweifelhaft, ob sich Aristoteles diese Frage überhaupt in

---

1) Ich schließe mich dabei im Wesentlichen an Bernays (Zwei Abhandl. über die aristotel. Theorie des Dramas, Berlin 1880) und J. Bywater (Aristotle on the art of poetry, 2. Aufl. London 1911, 1. Aufl. 1909, S. 149 ff.) an. Die Lessingsche Übersetzung (Hamburgische Dramaturgie 1768, 73. Stück u. ff.), nach der die Katharsis (*κάθαρσις*) Reinigung im Sinn von Läuterung bedeuten würde und *τῶν τοιούτων παθημάτων* nicht Genitivus separativus (Entladung von . . . ., Befreiung von . . . .), sondern Genitivus objectivus (Läuterung des . . . .) ist und sich nicht auf Mitleid und Furcht, sondern auf „diese und dergleichen Leidenschaften" („alle philanthropische Empfindungen") bezieht, ist wohl mit Recht von den meisten neueren Philologen und Ästhetikern verworfen worden. Ein Grundirrtum Lessings scheint mir darin zu liegen, daß er sich von dem Gedanken nicht freimacht, *οὐ δι' ἀπαγγελίας* bilde den Gegensatz zu *δι' ἐλέου καὶ φόβου*, während es in der Tat nur zu *δρώντων* im Gegensatz steht; daher schiebt Lessing auch vor *δι' ἐλέου* wiederholt ganz willkürlich in seiner Übertragung ein „sondern" ein. — Goethes Übersetzung von *κάθαρσις* mit „Ausgleichung", „Versöhnung" (Nachlese zu Aristoteles Poetik) steht der Lessingschen noch ziemlich nahe, doch verwirft Goethe den von Lessing behaupteten mittelbaren ethischen Effekt der Katharsis und behauptet ähnlich wie Bernays einen unmittelbaren ästhetischen. Vgl. auch Überweg, Über die Lehre des Aristoteles vom Wesen und der Wirkung der Kunst, Ztschr. f. Philos. und philos. Kritik 1867, Bd. 50, S. 16 und 1860, Bd. 36, S. 260 und A. Döring, Philologus 1864, Bd. 21, S. 496 und 1868, Bd. 27, S. 689 und Die Kunstlehre des Aristoteles, Jena 1876, S. 202 ff. Weitere Literaturangaben finden Sie in dem von Praechter bearbeiteten ersten Band der Überwegschen Geschichte der Philosophie. Die Worte „*χωρὶς ἑκάστου . . . μορίοις* habe ich in der Übersetzung absichtlich weggelassen, weil die Lesung (*ἑκάστῳ?*) unsicher ist und für die uns jetzt beschäftigende Frage der Sinn dieser Worte ohne erhebliche Bedeutung ist. Am zutreffendsten dürfte die Übersetzung Bywaters sein: each kind brought in separately in the parts of the work (l. c. 1. Aufl. S. 17 und 151). — Bezüglich des Merkmals „*οὐ δι' ἀπαγγελίας*" mache ich Sie darauf aufmerksam, daß es für manche antike Tragödien, z. B. die Perser des Äschylus nur in eingeschränktem Maß zutrifft.

aller Schärfe vorgelegt hat.[1] Ferner müssen wir fragen: haben Mitleid und Furcht die gleiche Bedeutung, und in welcher Beziehung stehen sie zueinander? wie kommen sie zustande? wie vollzieht sich ihre Entladung, und wie wirkt diese ästhetisch? Auch auf alle diese Fragen gibt der aristotelische Text teils überhaupt keine Auskunft, teils eine so vieldeutige und unzureichende, daß es für unsere ästhetischen Zwecke vorteilhafter ist, wenn wir von der historischen Betrachtung abgehen und das Problem unmittelbar auf Grund des ungleich reicheren Materials, das uns jetzt vorliegt, zu lösen versuchen. Dabei bleibt es vorbehalten, daß wir allenthalben auf die Lehren des Aristoteles, des Lessing und anderer Ästhetiker Rücksicht nehmen.

Zunächst stellen wir fest, daß in der Tat Mitleid und Furcht[2] zwei für das tragische Gefühl unbedingt erforderliche Faktoren sind. Ebenso ist sicher, daß nicht nur der Held selbst Gegenstand unseres Mitleids und unserer Furcht ist, sondern daß auch wir vermöge einer egotistischen Einfühlung jedenfalls in der Regel selbst mit-leiden und für uns mit-fürchten, als ob wir selbst vom Tode oder einem anderen schweren Schicksal bedroht und betroffen würden. Alles, was wir früher über dies ästhetische Als-ob festgestellt haben, trifft hier in besonderem Maße zu. Wir wollen nur ausdrücklich hervorheben, daß der furchtweckende Gedanke, uns selbst könnte später einmal etwas Ähnliches zustoßen wie dem Helden, ganz nebensächlich ist. Das gegenwärtige Mitleid und die gegenwärtige, d. h. auf die aktuell im Drama dargestellte Situation und die unmittelbare Zukunft bezügliche Furcht ist für

1) In der Rhetorik (1382 ff., 1385 b ff.) wird allerdings die Ich-Übertragung ausführlich behandelt, aber nicht im Sinn einer gegenwärtigen Einfühlung, sondern im Sinn eines Analogieschlusses auf die Zukunft. Vgl. auch 1453 a *φόβος περὶ τὸν ὅμοιον*.

2) Wir verstehen unter Mitleid die Traurigkeit über das Leiden eines anderen; das Mitleid ist also ein Spezialfall der Traurigkeit. Die Traurigkeit selbst ist ein Spezialfall des Unlustgefühls, nämlich dasjenige Unlustgefühl, das sich auf den Tatbestand eines wirklichen, gegenwärtigen oder vergangenen Leidens als solchen ohne Rücksicht auf die Ursache dieses Tatbestandes (im Gegensatz z. B. zu Reue, Zorn, Ärger) bezieht. Unter Furcht verstehen wir ein Unlustgefühl mit Bezug auf einen für möglich oder wahrscheinlich gehaltenen Tatbestand künftigen Leidens. Wenn wir von einer „traurigen Zukunft" sprechen, so versetzen wir uns in die Zukunft hinein und übertragen damit die Bezeichnung „traurig" auf diese. Definitionen im strengen Sinne sind übrigens für alle solche Affekte ebenso wenig möglich wie für grün und blau. Sie enthalten, indem sie auf die Ursache des Affekts zurückgehen, stets eine Diallele (Traurigkeit — Leiden).

den ästhetischen Genuß entscheidend. Wohl aber müssen wir nach einer anderen Richtung eine Erweiterung des Objekts des Mitleids und der Furcht vornehmen: nicht nur der Held selbst und unsere eigene in ihn eingefühlte Person ist Gegenstand von Mitleid und Furcht, sondern oft in dem Helden zugleich der Mensch im allgemeinen und die von ihm vertretene Idee. Unser Gefühl überschreitet die Grenzen der Individualität des Helden und unserer eigenen Individualität. In Antigone, Oedipus, Medea, Hamlet, Faust fühlen wir Furcht und Mitleid für den Menschen überhaupt, der solch tragischem Schicksal ausgesetzt ist. Und zugleich gilt dies nicht nur für den Menschen als Träger der Idee, sondern auch für die Idee selbst und auch für diese nicht nur in der ganz individuellen Gestalt, wie sie sich im Helden darstellt, sondern auch für diese Idee in ihrer größten Verallgemeinerung. Wir würden den Tatbestand ganz ungenügend wiedergeben, wenn wir beispielsweise nur sagen wollten: die Königstochter Antigone erregt mein Mitleid und meine Furcht, und ich fühle mich lebhaft in ihre Person und ihre Lage und ihre Gedanken und Gefühle hinein. Wesentlich ist doch auch, daß Antigone für mich die allgemeine Repräsentantin des Menschen ist, der für ein Gesetz, das höher ist als menschliche Satzungen, leidet, und daß der Gedanke der Begräbnispflicht gegenüber der Leiche des Polyneikes nur ein Spezialfall der Idee jenes höheren allgemeinen Gesetzes ist. Ich erinnere Sie an alles, was wir seiner Zeit über den typischen Charakter des Ästhetischen und über die Darstellung des Allgemeinen im Individuellen gesagt haben (Vorles. 8).

Freilich müssen wir sofort zugestehen, daß die einzelnen Tragödien zu dieser Transgression in das Allgemeine in sehr verschiedenem Grade anregen, und daß auch die Personen der Kunstgenießenden in sehr verschiedenem Grade für diese transgressive Anregung zugänglich sind. Dies beweist jedoch gar nichts gegen die Bedeutung dieser Transgression. Wir behaupten ja nur, daß diese Transgression den ästhetischen Genuß steigern kann und bei vielen Tragödien und bei vielen Kunstgenießenden tatsächlich steigert. Wir leugnen also nicht, daß gelegentlich das individuelle Mitleid und die individuelle Furcht um den Helden und die individuelle Einfühlung unserer Person genügt.

Das gegenseitige Verhältnis von Mitleid und Furcht hat schon Aristoteles erörtert, und seine Erörterung ist von Lessing bereits klar dargestellt worden. Meines Erachtens ist folgendes wesentlich. Zeitlich tritt im Verlauf des Erlebens, Anhörens usf.

einer Tragödie zuerst die Furcht auf, und sekundär tritt, je mehr sich das Gefürchtete verwirklicht, an Stelle der Furcht und neben die Furcht das Mitleid. Die Furcht kann geradezu als ein antizipiertes Mitleid, als ein Schrittmacher des Mitleids gelten. Man darf sich nur nicht vorstellen, daß am Schluß des letzten Akts die Furcht etwa völlig verschwunden ist und nur Mitleid übrig ist; wir haben ja gesehen, daß auch eine allgemeine Furcht, die ganz zeitlos ist, mit dem tragischen Gefühl verknüpft ist, und diese allgemeine Furcht nimmt im Verlauf des Stücks sogar allmählich noch zu.

Im ganzen ist die neuere Ästhetik geneigt, das Mitleid als das wesentliche und primäre tragische Gefühl anzusehen und die Furcht nur als sekundäre Begleiterscheinung zu betrachten.[1] Schiller läßt in seinem Aufsatz „über die tragische Kunst" in der Definition der Tragödie die Furcht sogar ganz weg.[2] Wenn man nicht auf die Zeitfolge, sondern auf die Bedeutung für die ästhetische Wirkung achtet, so ist diese höhere Bewertung des Mitleids ohne Zweifel richtig. Man darf nur nicht so weit gehen, das Moment der Furcht für ganz gleichgültig zu halten. Die Furcht gibt dem ästhetischen Gefühl eine ganz spezielle Nüance. Außerdem vermag sie — im Gegensatz zum Mitleid, das viel mehr an das Gegebene gebunden ist —, in höherem Maße eine Mitarbeit unserer Phantasietätigkeit anzuregen, und Sie haben in der letzten Vorlesung erfahren, daß solche „Konfiktionen" den ästhetischen Genuß erheblich steigern können.

Ganz und gar müssen wir es bei dieser Sachlage ablehnen, mit Corneille[3] an Stelle von Mitleid und Furcht zu setzen: Mitleid oder Furcht. Eine Tragödie voller Schrecken, aber ohne Mitleid wäre, wie Lessing es ausdrückt, „ein Wetterleuchten ohne Donner".[4]

---

1) Schon in der Poetik von G. Ph. Harsdörffer (1653) tritt dieser Standpunkt hervor.

2) „Dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen." Auch in der Schrift „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (gleichfalls 1792 erschienen) tritt die Furcht gegenüber der Rührung und dem Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit ganz zurück.

3) Discours de la tragédie etc. 1660 (Oeuvres, ed. Marty-Laveaux, 1862, Bd. 1, S. 52, spez. S. 60). Übrigens hält C. nur das Mitleid für entbehrlich, nicht auch die Furcht. — Lessings Angaben über die Abfassungszeit sind irrtümlich (in der ersten Ausgabe stand trente ans statt cinquante ans).

4) Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauersp., ed. Petsch, Leipzig 1910 (Philosoph. Bibliothek Nr. 121), S. 52, 56, 80; Hamb. Dramat. Stück 77. Schrecken und Bewunderung sind für Lessing nur „die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids".



Man kann nur zugeben, daß der Grad der Mitwirkung des Mitleids in den einzelnen Tragödien sehr verschieden ist. So ist unser Mitleid für Richard III. und auch für Macbeth relativ gering, verglichen etwa mit dem für König Lear oder Romeo und Julie. Fehlt das Mitleid ganz, so sind die Bedingungen für die Entwicklung eines ästhetischen Lustgefühls, wie wir alsbald sehen werden, nicht in ausreichendem Maß gegeben. Eher könnte man die Furcht für entbehrlich halten, da sie viel öfter in dem ästhetischen Erlebnis zurücktritt. Indes haben wir uns eben davon überzeugt, daß sie für die ästhetische Wirkung nicht gleichgültig ist, und ich wüßte auch in der Tat kein tragisches Kunstwerk, in dem sie völlig fehlte, immer natürlich vorausgesetzt, daß überhaupt eine ästhetische Wirkung zustande kommt.

Hiermit hängt die Frage zusammen, ob die Furcht durch Schrecken ersetzt werden kann. Der aristotelische Ausdruck *φόβος* wurde früher oft unrichtig mit Schrecken oder terreur übersetzt.[1] Der wesentliche Unterschied zwischen Furcht und Schrecken liegt offenbar darin, daß jene sich auf die Zukunft bezieht oder ganz zeitlos ist und sich auf Grund einer Sachlage innerhalb kürzerer oder längerer Zeit entwickelt, während dieser sich auf die Gegenwart bezieht und aus einer plötzlich auftretenden Sachlage plötzlich hervorbricht. Man kann auch sagen, daß die Furcht die Vorstellung eines möglichen Ereignisses, der Schrecken die Wahrnehmung eines tatsächlichen Ereignisses begleitet. Daher kommt oft Furcht ohne Schrecken und Schrecken ohne Furcht vor. Zunächst könnte man glauben, daß der Schrecken als tragischer Affekt noch wirksamer sein müsse als die Furcht, da er infolge seiner Plötzlichkeit eine stärkere Kontrastwirkung ausübt. Die ästhetische Erfahrung bestätigt dies nicht. Der plötzliche Tod Heinrichs VI. durch „Schlagfluß" am Hang des Ätna im gleichnamigen Stück Grabbes wirkt allerdings im Sinn eines Schreckens und weckt durch den Kontrast mit der stolzen Höhe, die der Kaiser erreicht hat, und der noch stolzeren, die er zu erreichen hofft, in hohem Maß ergreifend. Was kann aber für das ganze Drama ein solcher tragischer Affekt bedeuten, der erst in den letzten 15 Versen des letzten Akts erzeugt wird? Dieser Schlußschrecken

1) So z. B. von Dacier (1692), Breitinger (1740), Curtius (1753), Sulzer (1771), Blair (noch 1783), Mendelssohn und vielen anderen. Lessing hat erst im Lauf seines Briefwechsels mit Nicolai i. J. 1757 (Philosoph. Bibliothek, Bd. 121, S. 104 ff.) sich zu der richtigen Auffassung durchgerungen.



würde ganz unzureichend sein, wenn nicht die Furcht vor irgend einem Sturz aus der schwindelnden Höhe der Größe und der Schuld vom ersten Akte an in uns geweckt würde. Stellen Sie sich vor, daß Romeo und Julie im fünften Akt durch einen Unglücksfall plötzlich ertrinken oder vom Blitz erschlagen werden, ohne daß sie vorher irgendwie bedroht waren, und ohne daß wir daher irgend etwas für sie fürchteten! Die tragische Wirkung würde dadurch auf einen Moment reduziert, das Drama würde erst im letzten Augenblick zur Tragödie werden, während alle großen Tragödien von Anfang an als solche angelegt sind, d. h. eben den tragischen Ausgang fürchten lassen. Dazu kommt der störende Eindruck des Zufälligen, den solche plötzlichen Ereignisse fast stets mit sich führen.

Wir gehen nun einen Schritt weiter und gelangen damit zur Kernfrage im Problem des Tragischen: Wie kann aus den beiden negativen Affekten des Mitleids und der Furcht das positive ästhetische Lustgefühl entstehen?[1] Aristoteles gibt hierauf keine genügende Antwort. Er sagt uns überhaupt nicht, auf welchem Wege durch Mitleid und Furcht die Katharsis, die erleichternde Entladung, zustande kommt. Wie sollen uns Mitleid und Furcht zu einer Befreiung von ihnen selbst verhelfen? Sollen sie sich wie Münchhausen selbst am Zopf aus dem Sumpf ziehen? Und kann die bloße Befreiung von der Unlust des Mitleids und der Furcht als eine ausreichende Ursache für das positive ästhetische Lustgefühl angesehen werden? Und da wir diese Frage unbedingt verneinen müssen, so fragen wir weiter: welcher positive Affekt schafft aus Mitleid und Furcht das positive ästhetische Lustgefühl? Auch hierauf erhalten wir von Aristoteles keine klare Antwort. Suchen wir also nach einer solchen bei seinen Nachfolgern und vor allem in unseren eigenen Beobachtungen!

Man könnte sich zunächst denken, daß, wenn auch nicht in der Furcht, so doch in dem Mitleid selbst eine positive Komponente vorhanden ist. Wenn wir von der „Sympathie“ mit dem Helden sprechen, so scheint dieser Ausdruck unmittelbar auf ein solches positives Teilgefühl hinzuweisen. Die Sympathie enthält das positive

---

1) Den Einwand, daß ein vorwiegendes Lustgefühl für den ästhetischen Eindruck eines Kunstwerks überhaupt nicht erforderlich sei (vgl. z. B. K. S. Laurila, Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie, Helsingfors 1903, I, S. 172), sehe ich als durch die Ausführungen unserer ersten Vorlesung erledigt an. Vgl. hierzu auch die ungemein aufklärenden Darlegungen Stumpfs, Philos. Reden und Vorträge, Leipzig 1910, S. 1ff.

Moment der Liebe.[1] In der Tat rechnet z. B. Mendelssohn[2] das Mitleid zu den gemischten, d. h. teils positiven teils negativen Gefühlen, und führt es — übrigens irrtümlich — ganz allgemein auf den Kontrast „der moralischen Vollkommenheiten" und „der physischen Unvollkommenheiten" einer Person zurück. Richtig ist hieran nur, daß das Mitleid ceteris paribus um so leichter und um so stärker geweckt wird, je mehr dem Gegenstand meines Mitleids irgendein Wert zukommt. Bedenken Sie aber, daß wir auch mit einem zertretenen Insekt sehr wohl Mitleid haben können! Es genügt, um unser Mitleid zu wecken, schließlich die Vorstellung, daß der bemitleidete Gegenstand Leiden fühlt. Die Vorstellung, daß ein wertvolles Wesen, ein Tier oder gar ein Mensch, leidet, ist im Grenzfall entbehrlich. Wir werden daher besser tun, das Mitleid nicht als gemischte Empfindung aufzufassen, sondern das positive Gefühl aufzusuchen und näher zu bestimmen, welches sich auf Grund des Wertes des Bemitleideten oft mit dem Mitleid und stets mit dem tragischen Mitleid verbindet und zu seiner Steigerung wesentlich beiträgt.

Bevor wir an diese Aufgabe herantreten, fragen wir uns noch, ob Mitleid und Furcht nicht vielleicht doch insofern im Verlauf einer Tragödie eine positive Komponente bekommen könnten, als sie nicht beseitigt, sondern geläutert werden. Wir gelangen damit zu derjenigen Auffassung, die Lessing in die aristotelische Definition hineingelegt hat. Lessing meint, die Katharsis, wie sie Aristoteles meint, bestehe „in nichts anderm als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhaftige Fertigkeiten", mithin in der Zurückführung des Mitleids und der Furcht auf mittleres Maß und Beseitigung der Extreme, des Zuviel und des Zuwenig beider Affekte.[3] Wir sehen ganz davon ab, daß diese Deutung der aristotelischen Definition philologisch unhaltbar ist (vgl. II, S. 202, Anm. 1); wichtiger ist für uns, daß sie sicher dem ästhetischen Tatbestand nicht entspricht. Lessing steht ganz unter der Herrschaft des Vorurteils,

---

1) Dehmel, Ges. Werke, Berlin 1920, Bd. 3, S. 122, behauptet, daß „alle Kunstwirkung schließlich auf das Wunder der Liebe hinauslaufe, das sich begrifflich nur umschreiben lasse als Ausgleichung des Widerspruches zwischen Ichgefühl und Allgefühl, Selbstbewußtsein und Selbstvergessenheit".

2) Rhapsodie od. Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen, verbess. Aufl. Berlin 1777, S. 29 ff. Außerdem verweise ich Sie nochmals auf den äußerst anregenden Briefwechsel zwischen Nicolai, Mendelssohn und Lessing. Ähnliche Anschauungen schon bei Girolamo Fracastoro, De sympathia et antipathia rerum, Lugd. 1545, Opp. omnia Venet. 1555, S. 100 (Cap. 20).

3) Hamb. Dramat. 78. Stück.

daß „alle Gattungen der Poesie uns bessern sollen“, und daß die eigentliche Bestimmung der Tragödie sei, uns in bezug auf Mitleid und Furcht zu bessern, weil sie gerade diese Besserung am vollkommsten ausführen könne.[1] Demgegenüber halten wir fest, daß solche ethischen Zwecke überhaupt nicht zum Wesen eines Kunstwerks gehören, und daß alle unsere Beobachtungen gegen die Lessingsche Behauptung sprechen: die Verwandlung von Mitleid und Furcht in „tugendhafte Fertigkeiten“ ist für das ästhetische Erlebnis als solches gleichgültig; sehr oft fehlt sie trotz hohen ästhetischen Genusses ganz, und, wo sie auftritt, ist sie ein ästhetisch belangloser Nebeneffekt.

Wir bleiben daher dabei, daß außer Mitleid und Furcht noch ein weiterer Gefühlsfaktor am Zustandekommen des tragischen Affektes beteiligt sein muß. Sehr deutlich weist schon Corneille in seinem Examen de Nicomède[2] auf diesen dritten Affekt mit folgenden Worten hin: „Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu — nämlich des Helden —, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte“. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Mendelssohn in seinem Briefwechsel mit Lessing. Er hält diesem gegenüber fest, daß die Bewunderung ein selbständiger tragischer Affekt ist.[3] Im wesentlichen können wir Mendelssohn insofern zustimmen, als in der Tat das tragische Objekt, also z. B. der Held des Trauerspiels in uns irgendwelche Wertgefühle erregt, die man nicht ganz zutreffend unter dem Terminus „Bewunderung“ zusammenfassen kann. Ich würde die Bezeichnung „Größengefühl“ vorziehen. Es handelt sich, wie Mendelssohn es ausdrückt, um eine „Vollkommenheit, die durch ihre Größe über unsere gewöhnlichen Begriffe geht“. Die Liebe Romeos und Julias und der unbeirrbare sittliche Wille

1) Ebenda 77. Stück. Auch Hugh Blair, Lectures on rhetoric and belles lettres ed. 1824, S. 581 bezeichnet als Zweck der Tragödie: „to improve our virtuous sensibility“.

2) Oeuvres, Théâtre complet, Bd. 3, S. 59. Es handelt sich um eine jener von Corneille 1660 veröffentlichten Besprechungen der eigenen Dramen.

3) L. c. S. 92 ff. Vgl. auch Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, verb. Aufl. Berlin 1777, S. 162 ff. Ähnlich auch Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste etc. Leipzig 2. Aufl. 1792, Teil 2, S. 97 ff (1. Aufl. Teil 1, S. 455 ff.): außer Furcht, Schrecken usf. soll auch Bewunderung erregt werden, und zwar soll das Große, durch welches sie erregt wird, zwar das gewöhnliche Maß überschreiten, aber doch „nicht völlig außer unseren Begriffen liegen“.

Antigones sind einfache Beispiele. Damit wird auch die Verwandtschaft des Tragischen mit dem Erhabenen, die Mendelssohn gleichfalls schon richtig erkannt hat, ohne weiteres verständlich.

Auch begreifen wir, daß sich unter den Bewunderung erregenden Vorzügen für das Drama als Dichtung der Handlung die Willenskraft und speziell die im Kampf sich bewährende Willenskraft, die Heldenhaftigkeit im engsten Sinn besonderer Beliebtheit erfreut. „Vor der Tragödie feiert das Kriegerische in unserer Seele seine Saturnalien", erklärt Nietzsche[1]. Und ebenso verstehen wir, daß auf einem noch primitiveren Standpunkt schon ein fürstlicher Rang ohne alle anderen Qualitäten als bewunderungerregender Vorzug oder wenigstens als ein wesentliches Hilfsmittel zur Erregung von Bewunderung galt.[2]

Freilich ist das Moment der Bewunderung bei weitem nicht in allen Tragödien so scharf ausgeprägt wie in den eben angeführten Beispielen. In Richard III. kann sich die Bewunderung höchstens auf die außergewöhnliche Willenskraft, den Herrenwillen und das Ungeheure der Pläne des Helden beziehen; daher sind auch die tragischen Gefühle für Richard III. selbst relativ schwach, er teilt unser Mitleid und unsere Furcht mit anderen Personen des Stücks, die aber ihrerseits wieder zu unbedeutend, zu wenig „groß" sind, um tragisch zu wirken. So kommt ein starkes, einheitliches tragisches Gefühl überhaupt nicht zustande, und die Wirkung des Stücks beruht vorzugsweise auf nicht-tragischen Gefühlen.[3]

Etwas anders verhält es sich mit der Bewunderung in Tragödien wie Othello, Maria Stuart und vielen anderen. Die Momente, die Bewunderung erregen, sind hier überhaupt nur relativ schwach vorhanden. Wir hören zwar im ersten Akt, daß Othello ein großer Kriegsmann gewesen ist, schwere Gefahren überstanden und sich große Verdienste um Venedig erworben hat, aber, offen gestanden, mir scheinen diese vergangenen, berichteten Verdienste nicht bis zum fünften Akt vorzuhalten. Meine Bewunderung, mein Größengefühl, oder wie Sie es sonst nennen wollen, verblaßt, und mit diesem Verblassen verliert das Mitleid seinen spezifisch tragi-

---

1) Werke, Abt. 1, Bd. 8, S. 136.

2) Auch neuerdings erklärt z. B. P. Ernst (Der Weg zur Form, Ästh. Abh. etc. Berlin 1906, S. 120), daß ein bürgerliches Trauerspiel nur mit Einschränkung möglich, ein proletarisches noch fraglicher sei. Vgl. auch Ch. Batteux, Traité des beaux-arts, réduits à un même principe, Paris 1746, erste deutsche Übersetzung 1751, eine weitere von C. W. Ramler, Leipzig 1756, hier Teil 2, S. 262 ff.

3) Ähnlich urteilt Lessing, Hamb. Dramat., 79. Stück.

schen Charakter. Es kommt hinzu, daß es zu einem größeren Teil auf Desdemona abgelenkt wird. Auch in diesem Fall leidet darunter die ästhetische Gefühlswirkung erheblich. Unbeschadet aller sonstigen Vorzüge kann Othello daher keineswegs als ein Musterbeispiel einer Tragödie gelten.

Noch weiter weicht folgender Typus ab: der Held bzw. die Heldin sind durch keine besonderen Vorzüge ausgezeichnet, aber die Schwere ihres Leidens steht in stärkstem Kontrast zur Geringfügigkeit ihrer Schuld oder sogar zu ihrer Unschuld. Manchmal kann man geradezu sagen, daß die letztere der einzige wesentliche Vorzug der bemitleideten Person ist.[1] Die Bewunderung wird gewissermaßen überflüssig, weil es keiner Kompensation einer Schuld bedarf. Die spezifisch tragische Wirkung solcher Kunstwerke ist meist nicht groß, und auch die allgemeine ästhetische Wirkung läßt oft zu wünschen übrig. Nur den größten Dichtern gelingt es, auch unter solchen Bedingungen ergreifend zu wirken. Eines der wunderbarsten Beispiele ist Hanneles Himmelfahrt. Sicher wirkt auch diese „Traumdichtung" tragisch, aber doch in ganz anderem Sinn als die heroische Tragödie, die Tragödie im engeren Sinn, die wir seither fast ausschließlich berücksichtigt haben. Hannele wird von ihrem Stiefvater, dem Trunkenbold mißhandelt und stirbt. Alles Heroische, Bewunderung-Erregende fehlt ihr. Ihr einziger Vorzug ist ihre kindliche Frömmigkeit und Unschuld. Ich zweifle, ob dies positive Moment bei einer Darstellung in Form einer gewöhnlichen Tragödie genügen würde, die negativen Momente des Mitleids und der Furcht und auch der Empörung zu überwinden und zu einer positiven ästhetischen Wirkung zu verklären. Aber der Dichter erzielt letztere durch ein anderes Mittel: er versetzt Hannele aus der jämmerlichen, verworfenen Umgebung des Armenhauses in eine Traumwelt, in der sie nicht leidet. Der Schluß der Dichtung, der in der Tragödie s. str. das schwerste Leiden des Helden heraufführt, stellt uns Hanneles Tod als eine beseeligende Erlösung dar. Hannele selbst fühlt keinen Tod, sie hört nur den Engelgesang, der sie unter Eia popeia in das Himmelreich emporträgt. Unser Mitleid und unsere Furcht, selbst unsere Empörung schweigt, weil das Leiden selbst aufgehoben ist. Eine Ausgleichung wird damit überflüssig.

---

1) Es ist selbstverständlich kein Zufall, daß wir in der letzten Vorlesung (S. 168) fast mit denselben Worten auf dem Gebiet der bildenden Kunst die Grenzen sehr weit stecken mußten.



Wenn Sie mich daher fragen sollten, ob Hanneles Himmelfahrt eine Tragödie ist, so würde ich unbedingt mit Nein antworten. Die tragischen Momente, die in der Ausgangssituation des ersten Aktes sicher gegeben waren, werden nicht weiter entwickelt, sondern trotz des Todes, den der Doktor mit den letzten Worten feststellt, durch eine Idealwelt beseitigt. Zugleich ersehen Sie wieder einmal, wie bedenklich es ist, logisch scharfbegrenzte Kategorien wie Tragödie u. dgl. auf Grund des Inhalts aufzustellen. Ich kann selbstverständlich die Tragödie willkürlich und äußerlich auch so definieren[1], daß Hanneles Himmelfahrt unter ihren Begriff fällt, aber bei einer solchen Definition würden wir zahlreichen Dichtungen, die tragische Elemente enthalten, aber doch von der natürlichen Gruppe der Tragödien im üblichen Sinn sich weit entfernen, nie gerecht werden können. Die ästhetischen Gefühle, welche Leiden und Tod begleiten können, sind unendlich verschieden, und deshalb werden wir auch zu erwarten haben, daß das Tragische in zahllosen Varietäten von der Kunst dargestellt wird. Die Tragödie s. str. beschränkt sich auf eine besonders wirkungsvolle unter diesen Varietäten.[2]

Nach dieser Abschweifung kehre ich zur Tragödie im engeren Sinn zurück und frage, ob mit der Heranziehung der Bewunderung das tragische Problem gelöst und die positive ästhetische Wirkung ausreichend erklärt ist. Ich antworte wenigstens für die Dichtkunst mit einem entschiedenen Nein.[3] Das gefundene positive Moment genügt nicht. Wir müssen sogar sagen, daß unser Mitleid

---

1) Von solchen willkürlichen Definitionen wimmelt es in der ästhetischen Literatur. Ein besonders trauriges Beispiel hat Brunetière geliefert (Rev. des deux mondes 1. Nov. 1901), der auf Grund seiner Definition nur Aeschylus, Sophokles und Euripides einerseits und Corneille und Racine andererseits als wahre tragische Dichter anerkennt. Vgl. dazu E. Sacchi, Rivista filos. 1902, Bd. 5, S. 519.

2) Damit fallen auch die von E. Elster (Prinzipien der Lit.wissensch. Bd. 1, Halle 1897, S. 286) erhobenen, übrigens von Volkelt (l. c. S. 74) zum Teil schon widerlegten Bedenken. Die von ihm angeführten Gegenbeispiele sind außerdem zum Teil keine tragischen Heldinnen (Cordelia, Desdemona, Mignon).

3) In den bildenden Künsten sind die Bedingungen für eine positive Wirkung insofern günstiger, als erstens positive Empfindungsfaktoren (direkte Faktoren) vielmehr ins Gewicht fallen, und zweitens Dissonanzen und Konsonanzen im Zugleich vereinigt sind (vgl. hierzu S. 168f.). Andererseits kann, wenn das Unlustvolle gerade in der bildenden Kunst allzu grell dargestellt wird, die sinnliche Lebhaftigkeit der Empfindung auch dem Unlustfaktor ein zu großes Übergewicht geben, während der Vorstellungscharakter des von der Poesie dargestellten Leidens abschwächend wirkt.



und unsere Furcht, die beiden negativen Momente, zunächst noch dadurch gesteigert werden, daß gerade eine Bewunderung erregende Persönlichkeit von Leiden und Tod betroffen wird.[1] Bewunderung einerseits und Mitleid und Furcht stehen einander unversöhnt gegenüber. Die meisten Ästhetiker haben dies gefühlt und versucht, irgendwie einen positiven Ausgleich zu finden. Ich will Ihnen zuerst einige sicher verfehlte Versuche in dieser Richtung nennen. So hat man z. B. geglaubt über die Schwierigkeiten des Problems dadurch hinwegzukommen, daß man den positiven Ausgleich in den schönen Formen, also im Empfindungsfaktor, und den eingestreuten poetischen Gedanken suchte.[2] Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß damit unser ästhetisches Erlebnis ganz unzureichend wiedergegeben wird. Ebensowenig ist uns geholfen, wenn man sich zur Illusionstheorie flüchtet (vgl. II, S. 174) und behauptet, da alles nur Spiel sei, werde die negative Gefühlsbetonung des Mitleids und der Furcht aufgehoben.[3] Wir geben gern zu, daß das Bewußtsein des Als ob das Mitleid und die Furcht abschwächt und mildert und dadurch die Ausgleichung durch positive Momente erleichtert, aber andererseits ist doch nicht zu bestreiten, daß unser ästhetischer Genuß an einem Trauerspiel nicht nur auf die Beseitigung einer Unlust hinausläuft[4], sondern eine durchaus positive Realität hat. Es ist auch vom Standpunkt dieser Auffassung gar nicht zu verstehen, warum sich der Tragiker erst Mühe gibt, die Unlust des Mitleids

1) Beiläufig bemerke ich, daß, wie schon von anderen Ästhetikern öfters betont worden ist, auch umgekehrt durch das Leiden des Wertobjekts unser Wertgefühl für das letztere gesteigert wird. Das „Gesetz der psychischen Stauung“, das Th. Lipps aus Anlaß dieser Tatsache aufstellt (Grundleg. d. Ästh., Hamburg, Leipzig 1903, S. 560), ist ganz unbewiesen und zur Erklärung des tragisch-ästhetischen Lustgefühls völlig entbehrlich.

2) So zieht z. B. Hume außer anderen Faktoren die Lust an jeder Nachahmung und der „eloquence“ (etwa entsprechend dem *ἡδυσμένος λόγος* des Aristoteles) heran (Essays moral, political and literary, Part 1, Nr. 22).

3) Vgl. z. B. B. de Fontenelle, Reflexions sur la poëtique, Oeuvres ed. Paris 1758, Bd. 3, § 36, S. 163.

4) Man beruft sich dabei auf Plato, dem oft die Lehre zugeschrieben wird, die Lust sei nur die Aufhebung der Unlust und daher überhaupt nichts Positives. Die gewöhnlich angeführten Stellen (Phileb. 31 ff. u. 53 ff., Phaedon 60 B) sind durchaus nicht beweiskräftig. Plato hält die Lust nicht für positiver als die Unlust und behauptet nur für beide, und auch nur soweit sie *διὰ τοῦ σώματος ἐπὶ τὴν ψυχὴν τείνουσι*, daß sie relativ sind (vgl. namentlich Republ. 583 B ff.) und nicht dem Sein, sondern dem Werden angehören. Auch Aristoteles hat in seiner bekannten Widerlegung der platonischen Ansicht (Nikom. Eth. 1173 b u. 1174 b) Plato keineswegs jene extreme Lehre aufgebürdet.

und der Furcht überhaupt zu wecken, wenn er sie nachher doch nur einfach wieder aufhebt, ohne etwas Positives an die Stelle zu setzen.[1]

Auch ein Hinweis auf die Lust am Gelingen einer treuen Nachahmung oder am „Charakteristischen“ der Darstellung genügt in keiner Weise. Es gibt ein Tragisches auch in der Wirklichkeit, nicht nur in der Kunst; woher schöpft dieses seine ästhetische Wirkung? Außerdem widerspricht diese Theorie durchaus unserer Selbstbeobachtung. Die ästhetische Wirkung von Siegfrieds Tod — sowohl im mittelhochdeutschen Epos wie in dem Hebbelschen Drama usf. — beruht bei weitaus den meisten Zuhörern bzw. Zuschauern durchaus nicht in erster Linie darauf, daß uns Siegfried als ein bestimmter Charakter der Wirklichkeit entsprechend dargestellt wird; vielmehr werden wir von seinem Tod ästhetisch-tragisch ergriffen ganz unabhängig davon, ob ein Siegfried wirklich existiert hat, und auch unabhängig davon, ob er psychologisch richtig vom Dichter dargestellt ist. Die psychologische Richtigkeit ist für das Zustandekommen der Illusion und der Einfühlung wohl innerhalb bestimmter Grenzen unentbehrlich, und eine scharfe Charakteristik steigert unser Interesse, aber beide reichen nicht aus, um unser ganz positives ästhetisches, nicht-alethisches Lustgefühl zu erklären.

Vollends seicht und unzulänglich sind die egoistischen Theorien. Sie laufen darauf hinaus, daß das positive Moment im tragischen Genuß das Gefühl des eigenen Verschontseins sei. Ich sitze — um es etwas drastisch auszudrücken — in Sicherheit in meiner Loge und freue mich, daß es mir nicht geht wie dem armen Schlucker, dem Helden, der sich vor mir auf der Bühne abquält. Die Wellen seines Leidens schlagen nicht bis zu mir hinauf, ich freue mich, daß ich jede Einfühlung ablehnen kann. Platner betont das Bewußtsein der eigenen sittlichen Güte.[2] Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß eine solche egoistische Einstellung allerdings gelegentlich vorkommen mag, aber mit dem ästhetischen tragischen Genuß geradezu unverträglich ist. Das positive Moment muß im Drama selbst, im Helden selbst enthalten sein; meine eigene Person spielt dabei gar keine Rolle. Wenig besser ist es, wenn in neuester Zeit

---

1) Nahe verwandt sind auch diejenigen Anschauungen, nach denen ein „herzliches Ausweinen“, ein „Abreagieren“ der negativen Affekte, ein „Sich-Auswirken“ des Mitleids und der Furcht entscheidend ist.

2) Neue Anthropologie, Leipzig, 1790, I, § 866 und 873.



Strindberg[1] von dem „unbedingt guten und frohen Eindruck" spricht, der entsteht, wenn morsche, überjährige Bäume, die anderen im Wege stehen, gefällt werden.

Nicht zureichend sind ferner alle Theorien, die das positive Moment ganz allgemein nur in der Weckung starker Gemütserregungen suchen.[2] Die Intensität der erregten Gefühle hat nichts mit ihrer ästhetischen Qualität zu tun. Zorn, Haß usf. sind an sich nicht ästhetisch, wenn sie auch noch so große Intensität haben, und manche Gefühle wie Ekel wirken sogar, je heftiger sie sind, um so unästhetischer.

Ab und zu hat man auch versucht alethische Lustgefühle zur Erklärung der positiven ästhetischen Wirkung heranzuziehen. Ich erinnere Sie an die allgemeine Tendenz zur Verwechslung des Alethischen und Ästhetischen, die wir in der ersten Vorlesung besprochen haben. Auch in der neueren ästhetischen Theorie ist dieser Standpunkt noch nicht ganz überwunden. So spricht z. B. Laehr[3] von einem „lernenden Wiedererkennen" der allgemeinen Gesetze unseres Handelns, und Bruchmann[4] von einer Erweiterung unserer Einsicht über das Leben. Von diesem Standpunkt ist man dann wiederum geneigt, die Darstellung des Charakteristischen auch für die Tragödie als Hauptziel aufzustellen (vgl. I, S. 26 u. II, S. 214). Ich kann Sie, um die Irrtümlichkeit dieser intellektualistischen Auffassung nachzuweisen, nur bitten, die tatsächlichen ästhetischen Erlebnisse bei dem Anhören einer Tragödie oder überhaupt bei dem Erleben eines ästhetisch-tragischen Objekts unvoreingenommen festzustellen: Sie werden finden, daß solche intellektuelle Momente bei weitaus den meisten Personen überhaupt bedeutungslos sind.

Mehr Anhänger als diese didaktische Theorie hat die ethische oder ethisierende gefunden. Sie zählt auch heute noch namhafte

---

1) Abhandlung zu seinem eigenen „naturalistischen Trauerspiel" „Fräulein Julie" (Schriften, deutsche Ges.ausgabe, 1. Reihe 1888, 2. Aufl. Leipzig 1902, S. 307). Es bleibt übrigens zweifelhaft, ob Strindberg wirklich generell das Tragische so charakterisieren wollte.

2) Hierher gehört vor allem J. B. Dubos, Reflexions critiques sur la poésie et la peinture, Paris 1719, 6. Aufl. 1755, deutsch Kopenhagen 1760, Teil 1, Abschn. 7, S. 55. Ebenso legt Nicolai in seiner Abhandlung vom Trauerspiel (Leipzig 1757, Neudruck Philos. Biblioth. 1910, Bd. 121, S. 1 ff., mit Bezug auf ein von ihm selbst erlassenes Preisausschreiben) das Hauptgewicht auf Erregung heftiger Leidenschaften.

3) H. Lähr, Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles, Berlin 1896, S. 118.

4) K. Bruchmann, Poetik: Naturlehre der Dichtung, Berlin 1898, S. 343.



Vertreter. Ihre Wurzeln lassen sich bis in das Altertum verfolgen. Wir sind ihr auch bereits wiederholt teils in ihrer allgemeinen Anwendung auf alles Ästhetische, teils in spezieller Beziehung auf tragische Objekte, insbesondere die Tragödie begegnet. In der Ausführung gestaltet sie sich mit Bezug auf unsere Frage verschieden. In der Regel wird das Gefühl der Befriedigung über den Sieg der ewigen Gerechtigkeit in den Vordergrund gestellt.[1] Auch ein großer Trauerspieldichter, Hebbel[2] nähert sich diesem ethisierenden Standpunkt. „Das Höchste", was das Drama — gemeint ist speziell das Trauerspiel — erreicht, ist „die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft . . . . ." Auf die Frage, warum überhaupt „der Riß geschehen mußte", weiß Hebbel keine Antwort und behauptet, daß keiner, der ernstlich frägt, eine Antwort finden werde. Die „ursprüngliche Dissonanz" bleibt unerledigt. Es ist keine Frage, und wir werden es bald bestätigt finden, daß diese Hebbelsche Auffassung der Wahrheit viel näher kommt, insofern sie die Bedeutung der Idee hervorhebt; wir müssen ihr aber entschieden entgegentreten, wenn sie den Anspruch erhebt, das ästhetische Lustgefühl am Tragischen durch eine moralische Satisfaktion gegenüber der schuldhaften Maßlosigkeit des Helden zu erklären.[3] Vor allem muß gegen alle solche ethisierende Satisfikations-Theorien eingewendet werden, daß von ihrem Standpunkt aus das ästhetische Lustgefühl — soweit es überhaupt von der Form und einzelnen „schönen" Gedanken unabhängig ist — erst im fünften Akt bei dem Untergang des Helden eintreten müßte, da erst dieser Untergang die moralische Satisfaktion herbeiführt. Tatsächlich trifft dies nicht zu. Es widerspricht ferner den Aussagen weitaus der meisten Personen, wenn behauptet wird, unser Lustgefühl knüpfe sich an einen solchen Sieg des Guten oder

---

1) So z. B. bei Hegel, Werke Bd. 10, Abt. 3, S. 532: „Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt . . ." Siehe jedoch auch unten!

2) Mein Wort über das Drama, Werke ed. Zeiß, Bd. 3, S. 315 (345); Vorwort zur Maria Magdalene, Werke ed. Werner, Bd. 11, S. 39 (51). Übrigens haben sich Hebbels theoretische Anschauungen über das Tragische im Verlauf seiner Entwicklung wesentlich verändert. Vgl O. Walzel, Hebbel-Probleme, Leipzig 1909, S. 30 ff. u. 64 ff.

3) Nach dem Wortlaut der Ausführungen Hebbels bleibt es fraglich, ob Hebbel wirklich diese Konsequenz ziehen wollte. Vgl. Volkelt l. c. S. 130 über die „Überhebungstheorien".

der ewigen Gerechtigkeit.[1] Gewiß, wir fordern vom ethischen Standpunkt eine Sühne der Schuld des Helden und würden das Ausbleiben einer Sühnung in einer für den ästhetischen Genuß störenden Weise fühlen, aber damit ist doch noch nicht gesagt, daß unser ästhetisches Lustgefühl auf dieser Sühnung beruht. Wir lassen uns durch eine solche Anweisung auf ethische Lustgefühle in der Ästhetik nicht genügen. Dazu kommt, daß diese ganze Satisfaktionstheorie nur für die Schuldtragödie zutrifft. Nun werden wir allerdings sehen und verstehen, daß diese innerhalb des weiten Gebiets des Trauerspiels einen hervorragenden Platz einnimmt, aber das bedeutet doch nicht, daß alle anderen Trauerspiele nun für die ästhetische Theorie einfach kassiert werden dürfen. Fühlen wir z. B. etwa bei Romeo und Julia moralische Satisfaktion, daß beide untergehen, weil sie bei ihrer Liebe und ihrer heimlichen Eheschließung keine genügende Rücksicht auf die Verfeindung ihrer Familien genommen haben?[2] Oder soll hier plötzlich die moralische Satisfaktion auf die Gegenspieler überspringen, und sollen wir uns freuen, daß die Montagues wie die Capulets „alle bestraft werden" durch den Verlust von Sohn und Tochter? Allen solchen Annahmen entsprechen unsere tatsächlichen ästhetischen Erlebnisse in keiner Weise. Oder denken Sie an die Antigone des Sophokles, die Hebbel selbst als Mustertrauerspiel betrachtet! Haben Sie wirklich moralische Satisfaktion gefühlt, als Antigone für ihren Ungehorsam gegen die Befehle Kreons den Tod fand? haben Sie wirklich eine Schuld bei Antigone angenommen, und haben Sie wirklich ihren Tod als Sühnung dieser Schuld gefordert? Oder soll auch hier die Satisfaktion auf Kreon überspringen, und sollen wir uns freuen, daß

1) Vgl. auch Schillers Lehre vom „Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit", von der Herrschaft der Vernunft über das Sinnliche und der sittlichen Freiheit! Fr. Th. Vischer stellt ähnliche Sätze auf, nur ist er statt von Kant von Hegel abhängig und spricht daher von einer „absoluten Idee", die sich in der sittlichen Welt verwirklicht (Ästhetik, Reutlingen u. Leipzig 1846, Bd. 1, § 119ff., namentlich S. 283).

2) Diese Theorie hat denn auch in der Tat zu den trivialsten Bemühungen geführt, bei allen tragischen Helden irgend eine Schuld herauszuklauben. So meint Gervinus (Shakespeare, Leipzig 1849, Bd. 3, S. 171), daß Othello und Desdemona eine Schuld auf sich geladen haben, indem sie gegen den Willen ihrer Eltern heirateten, Hermann Hettner (Das moderne Drama, Braunschweig 1852, S. 120f.), daß Romeo und Julia schuldig sind, insofern sie nicht den Mut hatten, ihre Liebe frei vor der Welt zu bekennen. Schon Volkelt hat mit Recht gegen solche Interpretationen Verwahrung eingelegt (l. c. S. 173). — Man kann übrigens auch mit Stumpf überhaupt bezweifeln, daß unser sittliches Bedürfnis, selbst wenn es sich um einen Bösewicht handelt, dessen Tod verlangt.



auch dieser durch den Tod seines Sohnes gewissermaßen etwas abbekommen hat, und soll etwa hierauf unser ästhetisches Lustgefühl an der Tragödie beruhen? Daß übrigens auch die alten Griechen nicht so gedacht haben, geht aus den Worten des Chors mit aller Deutlichkeit hervor.

Begreiflicherweise verknüpft sich diese ethisierende Auffassung sehr oft mit einer religiösen, so bei M. Carrière[1], A. Voegele[2] und vielen anderen. Auch Fechner[3] nähert sich diesen religiösen Varianten der ethischen Theorie, wenn er von einer „ästhetischen Versöhnung" im Hinblick „auf die göttliche Gerechtigkeit oder Gerechtigkeit der Weltordnung" spricht. Die wesentlichen Mängel der ethischen Theorie werden dadurch nicht beseitigt.

Angesichts des Scheiterns aller dieser Erklärungsversuche hat die „Ideentheorie" einen Ausweg zu finden gemeint, indem sie als wesentlich hervorhob, daß zwar der Held untergeht, aber die von ihm vertretene Idee siegt oder wenigstens Aussicht auf künftigen Sieg hat. Ein passendes Beispiel liefert die Jungfrau von Orléans Schillers. Die ergreifenden Schlußauftritte zeigen uns in der Tat den Untergang der Heldin in der wirksamsten Verbindung mit dem Sieg der Idee. Auch ohne die den Tod mildernde Himmelsvision, mit der das Stück schließt, ist damit ein ausreichendes positives Erklärungsmoment für unsern ästhetischen Genuß gegeben. Auch die Bestrafung der Gegner des Helden rückt vom Standpunkt dieser Theorie in vielen Tragödien in ein anderes Licht: sie hat nicht mehr oder wenigstens nur nebenher die Bedeutung einer moralischen Satisfaktion, sondern sie zeigt uns den Sieg der Idee des Helden. Kreons Bestrafung erscheint jetzt nicht mehr nur als ein ethischer Ausgleich, sondern vor allem als ein ästhetischer. Und doch versagt auch die Ideentheorie in dieser Form recht oft vollständig. In vielen Tragödien und zwar auch in vielen ästhetisch sehr wirksamen Tragödien fehlt der Sieg der Idee oder die Hoffnung auf einen solchen Sieg vollständig. Der Wallenstein Schillers, der Macbeth Shakespeares gehören hierher. In Hebbels Maria Magdalena siegt im Selbstmord Claras keine Idee. A. Eloesser[4] hat das Stück die „Tragödie des Bürgertums" genannt. Das Beharren der bürger-

---

1) Ästhetik, Leipzig 1859, Teil 1, S. 181.

2) Der Pessimismus und das Tragische in Kunst und Leben, Freiburg 1910, S. 161 ff. u. 203 ff.

3) Vorschule der Ästhetik, 2. Teil, 2. Aufl. Leipzig 1898, S. 238 f.

4) Das bürgerliche Drama usf., Berlin 1898, S. 215 (216).

lichen Welt auf den überlieferten patriarchalischen Anschauungen[1] führt zu dem tragischen Ausgang, aber von dem sieghaften Durchdringen einer neuen bürgerlichen Anschauung ist kaum etwas zu merken.

Ebensowenig hilft es uns, wenn wir von einem allgemeinen Sieg der Idee der inneren „Freiheit" über die „äußere Notwendigkeit" sprechen.[2] Grillparzer[3] hat mit Recht betont, daß auch umgekehrt der Sieg der Notwendigkeit über die Freiheit im Trauerspiel Recht und Stelle beansprucht. Außerdem ist der Begriff der Freiheit, wie er von den Anhängern dieser Theorie verwandt wird, so unklar, daß er für eine wissenschaftliche Ästhetik ganz unbrauchbar ist.

Ich schlage Ihnen daher folgende Modifikation der Ideentheorie vor. Der tragische Held vertritt eine Idee und geht für diese Idee unter. Wir verstehen dabei unter „Idee" hier im prägnanten Sinne eine sehr stark positiv betonte Vorstellung allgemeinen und vorzugsweise geistigen Inhalts.[4] Der Kampf und Untergang des Helden erregt unser Mitleid und unsere Furcht, seine Größe unsere Bewunderung. Sein Untergang überzeugt uns, daß die Verwirklichung der Idee im individuellen Menschen und unter menschlichen Verhältnissen überhaupt scheitert, daß aber die Idee selbst von diesem Scheitern nicht betroffen wird; die Idee als Idee bleibt siegreich. Sie erkennen deutlich, wie weit diese Theorie von der zuvor besprochenen Siegtheorie abweicht. Diese verlangt einen Sieg der Idee in der Wirklichkeit, mag er nun in der Gegenwart oder in der Zukunft liegen; unsere Theorie verzichtet auf die Verwirklichung der Idee sowohl in der Gegenwart wie in der Zukunft und verlangt nur, daß die Idee als solche den Untergang des Helden

1) Brief Hebbels an Stich-Crelinger 11. 12. 1843 (Briefe Bd. 2, Berlin 1905, S. 348).

2) Vgl. z. B. A. W. v. Schlegel, Vorlesungen über dramat. Kunst und Lit., Teil 1, Heidelberg 1809, S. 107, vgl. aber auch S. 62 (ed. Amoretti, Bonn-Leipzig 1923, Bd. 1, S. 51 und 30) und Vorles. über philos. Kunstlehre, ed. Wünsche, Leipzig 1911, S. 161 ff.

3) Über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland, Sämtl. Werke, ed. Sauer, Band 15, S. 87 und 80.

4) Der typische Charakter der Handlung (O. Ludwig, Shakespeare-Studien, Werke, ed. Bartels, Bd. 6, S. 27) genügt nicht. — Volkelt (l. c. S. 100 und allenthalben) betrachtet das „Schicksalsmäßige oder Menschheitlich-Bedeutungsvolle" als „ein wesentliches Erfordernis" des Tragischen. Damit ist offenbar etwas Ähnliches gemeint wie in den obigen Auseinandersetzungen mit dem Größengefühl einerseits und der Idee andrerseits.



nicht teilt. Die Idee der Antigone ist der absolute Vorrang des göttlichen Rechts, der *ἔντιμα τῶν θεᾶν*, vor menschlichen Satzungen.[1] Antigone geht bei dem Versuch, diese Idee zu verwirklichen, zu Grunde, und es ist ganz gleichgültig, ob die Idee nach ihrem Tod verwirklicht wird oder Aussicht hat, später einmal verwirklicht zu werden. Wesentlich ist nur, daß die Idee selbst als solche durch den Untergang der Heldin nicht widerlegt ist, sondern unendlich gesteigerte Anerkennung erlangt. Auch wenn Kreon nicht durch den Tod seines Sohnes gestraft würde, auch wenn er keine Spur von Reue zeigte, bliebe dieser Sieg der Idee unangetastet; unser ethisches Gefühl würde dadurch vielleicht gekränkt, unser ästhetisches Gefühl aber nur sekundär und indirekt beeinträchtigt.

Beachten Sie bitte wohl, daß es durchaus nicht auf das verstandesmäßige Erkennen der Richtigkeit der Idee bei unserer Theorie ankommt, sondern lediglich auf unser positives Gefühl für die Idee! Ebenso ist es durchaus nicht unbedingt notwendig, daß die Idee auf ethischem Gebiet liegt. Wir werden allerdings bald sehen, daß und warum letzteres von der Tragödie s. str. bevorzugt wird, aber es gibt andrerseits nicht wenige tragische Dichtungen, deren Idee nur mit größtem Zwang als ethisch bezeichnet werden kann. Der Ehrgeiz und das große Wollen Macbeths, Wallensteins, Richards III. ist nicht spezifisch ethisch, es bedingt vielmehr umgekehrt Konflikte mit der Ethik.

Wir wollen auch ausdrücklich feststellen, daß wir einen Sieg der Idee in der Wirklichkeit keineswegs unbedingt aus der Tragödie ausschließen; wir bestreiten nur, daß er notwendig und wesentlich ist. Wir halten also an der Deutung, die wir beispielsweise vorhin für die Jungfrau von Orleans gegeben haben, durchaus fest. Die Zahl solcher Tragödien ist klein. Mustert man unbefangen die großen Trauerspiele aller Zeiten und Völker, so gelangt man zu dem Ergebnis, daß in bei weitem der Mehrzahl ein Sieg der Idee in der Wirklichkeit nicht zustande kommt und auch die Hoffnung auf einen solchen nicht ausgedrückt wird. Die Menschen versuchen — in der Geschichte wie in der Kunst — immer wieder die Idee in der individuellen, räumlich und zeitlich und kausal bestimmten Wirklichkeit zu verwirklichen, und immer wieder scheitert ihr Versuch. Die Wirklichkeit ist der Idee nicht adäquat. Die Tragödie zeigt uns diese Inadäquatheit und fügt insofern zu dem Mitleid und der

---

1) Ein Seitensatz zu diesem Hauptsatz wird in den Worten ausgesprochen: *οὔ τοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.*

Furcht ein neues Unlustgefühl, gewissermaßen ein Mitleid und eine Furcht für die ganze Menschheit hinzu, zugleich aber hebt sie alle diese Unlustgefühle über und über auf, indem sie unser Lustgefühl an der unangetastet gebliebenen Idee im Sinn des Kontrasts steigert. Zur vollkommenen tragischen Wirkung ist dieser Kontrast fast unentbehrlich.

Wir gewinnen nun auch ein neues Verständnis für die ästhetische Wirkung des Chors in der antiken Tragödie.[1] Schon Schiller hat in seiner Einleitung zur Braut von Messina bemerkt, daß der Chor „selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff" ist, der sich durch eine sinnlich mächtige Masse ... repräsentiert. Ich möchte noch weiter gehen. Der Chor stellt sehr oft den von unsrer Theorie geforderten Zusammenhang mit der Idee her, er erhebt die Tragödie über das Schicksal des individuellen Helden und „reinigt" so in der Tat, wie Schiller es ausdrückt, das tragische Gedicht (vgl. auch Vorl. 8). Er hilft dem Zuhörer die Idee erkennen und fühlen. Wenn die heutigen Trauerspieldichter größtenteils auf den Chor verzichten, so beruht dies auf der richtigen Einsicht, daß er die Einheit der Handlung zerstört oder wenigstens stört, und daß das Durchleuchten der unverwirklichbaren Idee auch ohne Chor und mit noch größerer Wirkung unmittelbar durch die Handlungen und Worte der Personen des Stücks s. str. erzielt werden kann.

Es ist auch sehr lehrreich, einen Augenblick über die Hindernisse der Verwirklichung der Idee nachzudenken. Sie sind nämlich teils im Subjekt selbst, d. h. im Helden, teils in der Kausalwelt gelegen, in die das Subjekt hineingestellt ist. Soweit sie im Subjekt liegen, sind sie vorzugsweise ethischer Natur. Die Charakterfehler des Helden und die mit ihnen zusammenhängenden Leidenschaften hindern die Verwirklichung der Idee und führen den Untergang des Helden herbei. Der Konflikt wird in den Menschen selbst verlegt. So entsteht die Schuldtragödie, die Tragödie im engsten Sinn. Die Idee erscheint durch die Schuld, mit der sie in der individuellen Verwirklichung verkettet ist, gleichsam verunreinigt. Der Untergang des Helden zeigt uns diese Verunreinigung und befreit die Idee von ihr. Es kommt zu einer Katharsis der Idee, die selbstverständlich mit der aristotelischen Katharsis, einerlei

---

1) Daß bei der historischen Entstehung des Chors diese ästhetischen Momente unbeteiligt waren, ist bekannt. Ebenso brauche ich nicht zu sagen, daß die ästhetische Wirkung des Chors mit dem oben genannten Moment nicht erschöpft ist.



wie man sie deutet, so gut wie nichts zu tun hat. Beispiele bieten sich allenthalben. In der Judith Hebbels wird die Idee der Vaterlandsliebe verunreinigt durch die verhaltene, aber im entscheidenden Augenblick durchbrechende Sinnlichkeit, und die Heldin vollbringt die Tat schließlich nicht, „um die Toten zu rächen und die Lebendigen zu beschirmen," wie sie im dritten Akt sagt, sondern, wie sie im fünften Akt unmittelbar vor der Tat selbst bekennt, um ihre Entehrung, den „rohen Griff in ihre Menschheit hinein", zu strafen. Das Motiv im Sinn der Idee wird verunreinigt durch persönliche Motive.[1] Ähnlich wird im Erbförster von Otto Ludwig die Idee des Rechts verunreinigt durch die Anmaßung des Richteramts: „ich wollte richten und — hab' mich selbst gerichtet". Michael Kohlhaas von Kleist zeigt uns, wie dieselbe Verunreinigung der Idee auch in einer tragischen Erzählung, also in einer epischen Dichtung eine verwandte Wirkung ausüben kann.

Anders gestaltet sich die Tragödie, wenn die Hindernisse, an denen die Verwirklichung der Idee und der Held selbst scheitert, nicht in der Kausalität des Subjekts, sondern in der „Kausalwelt" oder, sehr populär ausgedrückt, in den Verhältnissen gelegen sind. Wir können in diesem Fall von einer Tragödie der Übermacht sprechen. Die kausalen Momente, die außerhalb des Subjekts liegen, sind stärker als das Wollen des Subjekts, so rein es auch sein mag. Während bei der Schuldtragödie das Gegenspiel erst durch die schuldhafte Verunreinigung der Idee die Übermacht über den Helden erlangt, besteht hier diese Übermacht ganz unabhängig von irgend einer Schuld des Helden. Romeo und Julia gehen ohne nennenswerte Schuld unter, die Idee einer alle Familienfeindschaft überwindenden Liebe zwischen Mann und Weib scheitert in der Wirklichkeit an dem Widerstand der Umwelt.

Ein Spezialfall liegt vor, wenn der Dichter die Kausalität, welche die Idee zum Scheitern bringt, in ein Schicksal verlegt, das Handlungen und Ereignisse geheimnisvoll vorausbestimmt. Solche Schicksalstragödien sind meistens zugleich Schuldtragödien, insofern auch das schuldhafte Handeln des Menschen von dem Schicksal mit Notwendigkeit herbeigeführt wird; sie unterscheiden sich aber zugleich von diesen, insofern die Schuld nicht aus dem Charakter

---

1) Ich kann daher auch nicht zustimmen, wenn Kuh, Zeiß u. a. an der Szene zwischen Judith und Mirza, in der erstere ihre sinnlichen Motive bekennt, Anstoß nehmen. Gerade diese Szene bedeutet für mein Gefühl einen Höhepunkt des Dramas.



des Subjekts entspringt, im eigentlichen Sinn also keine Schuld vorliegt. Das charakteristische Beispiel einer solchen Schicksalstragödie[1] ist der 24. Februar von Zacharias Werner. Alle Mordtaten, die unsre tragischen Gefühle wecken sollen, erfolgen am 24. Februar. Ein bestimmtes Messer dient zur Ausführung. Die Verschuldung beginnt schon im Knabenalter. Alle Umstände treffen in raffinierter Weise zusammen, um den schließlichen tragischen Ausgang — Ermordung des eigenen Sohnes — herbeizuführen. Während im Wernerschen Stück das Schicksal an den Fluch des Großvaters gebunden ist, also noch einigermaßen innerhalb der empirischen Welt liegt, soll die Schicksalstragödie nach der Auffassung Ad. Müllners[2] die unsichtbaren Fäden, durch welche das Erdenleben mit einer höheren Weltordnung zusammenhängt, unserem inneren Sinn sichtbar werden lassen. Auch wenn der Mensch das drohende Schicksal kennt, z. B. in Müllners Tragödie „Schuld" durch die Prophezeiung einer Bettlerin, vermag er es nicht abzuwenden. Die altgriechischen Tragödien sind nur zum kleinsten Teil Schicksalstragödien in diesem Sinn. Am nächsten steht ihnen der erste Teil des sophokleischen Oedipus mit den *δειναὶ κῆρες ἀπλάκητοι* und dem *ὠμὸς δαίμων*. Die Antigone desselben Dichters zeigt uns, daß gerade die klassische griechische Tragödie durchaus nicht unlöslich mit der Schicksalsidee verflochten war. Außerdem haben wir zu beachten, daß der Moira-Begriff des griechischen Altertums sich keineswegs mit unserem Schicksalsbegriff schlechthin deckt.[3]

Es ist heute üblich, die Schicksalstragödie durchaus zu verwerfen. Gewiß geschieht dies nicht ohne Grund. Insofern das Handeln des Helden von Ursachen abhängig gemacht wird, die außerhalb seiner Persönlichkeit liegen[4], fällt das fruchtbare Moment einer wirk-

---

1) Vgl. auch Schnabel, Ztschr. f. Ästh. 1910, Bd. 5, S. 16, spez. 31 ff. über Lear, Othello und Macbeth als Schicksalstragödien.

2) Vorwort zum 29. Februar, Müllners Dramatische Werke, 2. Ausg. Braunschweig 1832, S. 3.

3) Vgl. auch Alb. Görland, Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie, Tübingen 1913 (namentlich den Abschnitt über die Ibsenschen Dramen).

4) Ich wähle absichtlich diese Ausdrucksweise, um Ihnen zu zeigen, daß es keineswegs auf die Anerkennung einer „Willensfreiheit" im streng philosophischen Sinn ankommt. Sehr oft hat man ohne ausreichende Gründe behauptet, daß Willensfreiheit und ein absolutes sittliches Ideal für die Tragödie unentbehrlich seien. Ich kann nur zugeben, daß die Verlegung der entscheidenden Kausalität in das Subjekt populär am bequemsten als Willens„freiheit" gedacht wird. Sehr charakteristisch ist, daß Dehmel, weil ihm gleichfalls ein absolutes



lichen Schuld, wie wir es vorhin in seiner Bedeutung für die Ästhetik des Tragischen kennengelernt haben, weg. Mitleid und Furcht und Bewunderung werden zwar erregt, aber nur in Beziehung auf das Leiden des Helden, nicht in Beziehung auf sein Handeln. Letzteres wird im extremsten Fall zu einem maschinenmäßigen Vorgang, der dem Menschen von außen aufgezwungen wird. Ein Kampf der Motive und daher auch die Einfühlung in einen Kampf der Motive ist ausgeschaltet. Daraus ergibt sich ein unbedingter Vorzug der Schuldtragödie vor der Schicksalstragödie. Selbst die Tragödie der Übermacht werden wir im allgemeinen über die Schicksalstragödie stellen müssen, insofern bei dieser ein Kampf von vornherein aussichtslos und geradezu sinnlos ist, während in jener die dem Helden entgegenstehenden Hindernisse zwar tatsächlich übermächtig sind, aber doch ihre Übermacht erst in der Entwicklung der Tragödie gegenüber dem Helden erweisen müssen. Die series implexa causarum — wie Seneca das Schicksal definiert — mag zwar festgelegt sein, aber, da der Held selbst zu dieser series causarum gehört, und kein Schicksal den Kausalverlauf prädestiniert, bleibt der Ausgang doch für unser ästhetisches Erleben unbestimmt. Ungeachtet aller dieser Zugeständnisse, welche wir den Gegnern der Schicksalstragödie bereitwillig machen, müssen wir indessen doch feststellen, daß manche Schicksalstragödien auf viele Menschen einen ergreifenden tragischen Eindruck machen. Selbst für Trauerspiele wie die genannten von Werner und Müllner, die in ihrer Ausführung so vollständig mißraten und in das Äußerliche verzerrt sind, fehlt diese ästhetische Wirkung nicht ganz. Auch gibt doch die Tatsache zu denken, daß frühere Generationen von diesen Dramen tiefe ästhetische Wirkungen erfahren haben, und daß der Oedipus, die Devoción de la cruz Calderons und die Braut von Messina trotz der unverkennbaren Abhängigkeit von einem „verderblichen" Schicksal noch heute solche Wirkungen ausüben. Nichts berechtigt uns zu dem Anspruch, daß unsere heutige ästhetische Richtung ein absolutes Monopol besitzt. Dasselbe lehrt auch eine theoretische Überlegung: Warum sollte nicht auch der Kampf gegen ein prädestinierendes Schicksal tragisch wirken? Gewiß sind die Bedingungen für eine tragische Wirkung ungünstiger, aber sie fehlen nicht vollständig. Mitleid, Furcht und Bewunderung können geweckt

---

Sittengesetz für die Tragödie unentbehrlich erscheint, schließt, daß die Tragödie von der modernen Weltanschauung überwunden sei (Ges. Werke, Tragik und Drama, 1909, Bd. 9). Davon kann selbstverständlich keine Rede sein.

werden, und die Idee, die der Held vertritt, kann als Idee siegreich bleiben, obwohl ihre Verwirklichung gegenüber dem Schicksal von Anfang an ausgeschlossen ist.

Schließlich bitte ich Sie zu bedenken, daß die Trennung von Schuldtragödie, Tragödie der Übermacht und Schicksalstragödie nur zu unserer allgemeinen Orientierung dienen soll. Analysiert man die Tragödien, die uns die Weltliteratur bietet, sorgfältig, so ergibt sich, daß allenthalben Übergänge vorkommen. Die Schuld des Helden ist in der Schuldtragödie zwar die wesentliche Ursache seines Scheiterns, aber fast stets wirken auch kausale Momente, die außerhalb seiner Persönlichkeit liegen, entscheidend mit. Selbst in den besten Schuldtragödien ist der Einfluß des sog. Zufalls nicht ausgeschlossen. Und wie wunderbar ist andrerseits das „Schicksal" in die Entwicklung der Handlung im Macbeth hineingewoben!

Der Haupteinwand, den man gegen unsere Theorie[1] erheben kann, ist folgender: man bezweifelt, daß in allen Tragödien der

1) Am nächsten steht ihr wohl die Theorie des Tragischen von K. W. F. Solger (Erwin, Teil 2, Berlin 1815, namentlich S. 67 ff. u. S. 94 ff.; Vorles. über Ästhetik, Leipzig 1829, S. 309 ff.; Nachgelass. Schriften und Briefwechsel, Leipzig 1826, Bd. 1, S. 107 u. Bd. 2, S. 445 ff., 511 ff., 517 ff., 577 ff.). Solger betrachtet das Schöne als eine Offenbarung Gottes in der Erscheinung, als eine Darstellung einer göttlichen Idee. Die vollständige Darstellung der Idee in der irdischen Erscheinung ist nicht möglich; daher kommt es zu einer Vernichtung der Idee in der Erscheinung, gleichsam zu einer Selbstvernichtung Gottes: „Im Tragischen wird durch die Vernichtung die Idee als existierend offenbart; denn indem sie sich als Existenz aufhebt, ist sie da als Idee, und beides ist eins und dasselbe". „Die Stimmung, welcher dieses unmittelbar in den menschlichen Begebenheiten selbst einleuchtet", ist die tragische Ironie. Vgl. auch Hegel, Ästhetik, 3. Teil, Werke Bd. 10, Abt. 3, S. 528 ff. (Eintreten des Göttlichen in das individuelle Handeln, Aufhebung der einseitigen Besonderheit) und Schelling, Sämtl. Werke, Abt. 1, Bd. 1, S. 336 und namentlich Bd. 5, S. 697 („Die Freiheit als bloße Besonderheit kann nicht bestehen: dies ist möglich nur, inwiefern sie sich selbst zur Allgemeinheit erhebt..."); beide haben aber den wesentlichen Punkt noch nicht richtig erkannt. Völlig abweichenden Sinn hat die Schopenhauersche Theorie des Tragischen (Werke, ed. Grisebach Bd. 1, S. 334 ff.; 2, S. 508 ff.; 5, S. 462 ff. und Nachlaß Bd. 3, S. 87). Nach Sch. ist der wahre Sinn des Trauerspiels die tiefere Einsicht, daß der Held nicht seine „Partikularsünden", sondern die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst abbüßt, und seine „wahre Tendenz" „Aufforderung zur Abwendung des Willens vom Leben". Nur in der Behauptung der Inadaequatheit der Erscheinungswelt treffen beide Theorien zusammen. Etwas näher steht unserer Theorie die Auffassung Ed. v. Hartmanns, Philosophie des Schönen, Ausgew. Werke, 2. Ausg. Leipzig, s. a., namentl. S. 372 ff. („mikrokosmischer Charakter des Tragischen", das Tragische als „Antizipation des Makrokosmos und seines Prozesses"); vgl. auch die historisch-kritischen Erörterungen Bd. 3, S. 434—451. Die Annahme einer metaphysischen Urschuld bei Hebbel

Held eine „Idee“ vertrete. Als Beispiele, die diesen Einwand mehr oder weniger zu stützen scheinen, könnte man etwa Othello, Richard III., Richard II., Oedipus, Medea anführen. Sie könnten mich auch an unser eigenes Zugeständnis (II, S. 204) erinnern, daß gelegentlich unser Mitleid und unsere Furcht individuell beschränkt bleiben. Trotzdem können wir den Einwand mit guten Gründen abweisen. Es ist schon sehr bemerkenswert, daß sich Othello und Richard III., die wir an erster Stelle gegen uns selbst ins Feld geführt haben, auch aus anderen Gründen nicht als typische Tragödien erwiesen haben. Und ist Richard II. wirklich nur eine interessante individuelle Episode der englischen Königsgeschichte? Ich behaupte: gerade Richard II. durchaus nicht. Der Held ist der Vertreter der Idee des gottbegnadeten Königtums. Ich erinnere Sie beispielsweise an die Worte:

> Yet know, — my master, God omnipotent,
> Is mustering in his clouds, on our behalf,
> Armies of pestilence; and they shall strike
> Your children yet unborn and unbegot,
> That lift your vassal hands against my head ...

Es ist gar nicht nötig, diese Idee für richtig zu halten; es genügt, daß wir uns in ihre positive Gefühlsbetonung einfühlen: dann bleibt die tragisch-ästhetische Wirkung nicht aus: ganz im Sinn unserer Theorie scheitert die Idee im Individuum Richard II., aber als Idee bleibt sie unüberwunden.

Bedenklicher könnte Oedipus[1] für unsere Theorie scheinen, aber gleichfalls nur bei oberflächlicher Prüfung. Tatsächlich sind hier drei Ideen in ergreifender Weise vereinigt: die Idee der Rettung und Fürsorge für die eigene Stadt, die Idee des gegen das Schicksal kämpfenden Menschen und die Idee der ewigen Wahrheit der Göttersprüche, der *θεσπίσματα*. Im Sinn unserer tragischen Theorie kommen unmittelbar nur die beiden ersten in Betracht. Oedipus hat Theben von der Sphinx errettet, er will es jetzt von der Pest erretten, die Apollo gesandt hat, und vernichtet bei dieser Rettung sich selbst, er wird zu dem *μέγας ὄλεθρος*, dem großen Unheil, und scheitert in dem Kampf gegen das Schicksal, den der Chor ausdrücklich ganz allgemein auf die *γενεαὶ βροτῶν*, die „Menschen-

klingt direkt an Schopenhauer an. Vgl. A. Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Fr. Hebbels, Leipzig 1903 (Lipps-Wernersche Beitr. zur Ästhetik Nr. 8), namentl. S. 76 ff. u. 101 ff. und Fr. Zinknagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie, Berlin 1904, S. 73 ff.

1) Grillparzer erklärt den Oedipus tyrannus für das einzige antike Trauerspiel in neuerem Sinne.

geschlechter" bezieht. Beide Ideen siegen als solche auch hier trotz allen Scheiterns im Individuum. Die dritte Idee klingt für mich nur wie ein tieferer Grundton und nicht als spezifisch tragisches Moment mit[1].

Und Medea? Ich meine nicht die minderwertigen Tragödien des Euripides und Seneca, sondern die Tragödie Grillparzers.[2] Fehlt hier wirklich die Idee? Meines Erachtens ebensowenig wie im Oedipus. Im Zentrum des Dramas steht die Idee des Rechts der Mutter- und Gattenliebe:

> Morgen, wenn die Sonne aufgeht,
> Steh' ich schon allein,
> Die Welt eine leere Wüste,
> Ohne Kinder, ohne Gemahl,
> Auf blutig geritzten Füßen
> Wandernd ins Elend. — Wohin?

Im zweiten Teil der Trilogie hat die Heldin aus Liebe Schuld auf sich geladen, im dritten — eben in der Medea — lädt sie neue Schuld auf sich, weil ihr Recht als Mutter und Gattin angetastet wird. An der Schuld, an der individuellen Verunreinigung scheitert auch hier die Idee, um, wie das goldene Vließ selbst, unverletzt auch aus dem Brand des Korinther Palastes hervorzugehen.

Ich überlasse es Ihnen, nach Anleitung dieser Beispiele selbst viele andere Tragödien zu untersuchen, denen gleichfalls auf den ersten Blick eine im Helden verkörperte Idee zu fehlen scheint.[3]

---

1) Beiläufig bemerke ich, daß auch eine Schuld bei Oedipus mir nicht gänzlich zu fehlen scheint; sie liegt in seiner Neigung zu raschen Zornhandlungen (Tötung des Laios und aller seiner Begleiter, Verhalten im Beginn des Stücks gegen Tiresias und namentlich gegen Kreon). Ich lasse aber dahingestellt, ob Sophokles selbst und die Griechen seiner Zeit hierin irgendwelche Schuld erblickten und nachfühlten.

2) Auch die Medea des Corneille und viele andere Stücke gleichen Namens stehen hinter dem Grillparzerschen Trauerspiel weit zurück.

3) Besonders empfehle ich Ihnen auch Macbeth zu einer solchen Untersuchung. O. Ludwig (l. c. S. 110) sagt ganz richtig: „Macbeth ist durchaus kein Individuum — Individuen können kein Schicksal haben, d. h. kein tragisches; denn dies soll das Allgemeine des menschlichen Loses ausdrücken, die normale Gestalt desselben, nicht eine ausnahmsweise, eines einzelnen Falles menschlicher Artung". Aber wir müssen hinzufügen, daß die typische, allgemein-menschliche Leidenschaft und Schuld nicht genügt, sie muß irgendwie ein Größengefühl wecken, indem ihr eine „Idee" in unserem Sinn zu Grunde liegt. Ohne eine solche „Großheit" würde der Meuchelmord an Duncan nur verächtlich sein und nicht tragisch wirken. Die „Idee" einer Tragödie ist eben doch noch mehr als — wie Ludwig es ausdrückt (l. c. S. 151) — „der notwendige Zusammenhang von Schuld und Strafe". Sonst wäre jeder dramatische Kriminalfall eine Tragödie. Es muß ein positives Moment hinzukommen.

Unter den großen, anerkannten, typischen Werken der tragischen Kunst werden Sie keines finden, in dem eine solche Idee ganz fehlt. Ich gestehe aber gern zu, daß eine solche Idee nicht überall gleich deutlich vorhanden ist, und daß unter den Trauerspielen im weitesten Sinn sich auch manche finden, bei denen Hand in Hand mit dem Zurücktreten des Größengefühls auch die mit diesem in der Regel unlösbar verknüpfte „Idee“ im Minimum ist. Wir haben ja ausdrücklich anerkannt, daß eine scharfe Abgrenzung des Begriffs des Trauerspiels weder zulässig noch auch nur möglich ist. Wir können dies nunmehr am besten durch den Satz ausdrücken: das Trauerspiel in seiner wirksamsten Gestalt ist das heroische Trauerspiel, d. h. das Trauerspiel, dessen Held neben Mitleid und Furcht Größengefühle in uns erregt und eine Idee verkörpert.

Enttäuscht könnten wir noch fragen, ob denn die Darstellung der reinen Idee unserer Kunst überhaupt ganz und gar verschlossen ist. Ich möchte diese Frage nicht schlechthin bejahen. Die Musik — ich meine hier selbstverständlich nur die reine, von Worten nicht begleitete Instrumentalmusik — stellt im Gegensatz zu den bildenden Künsten und der Poesie — keine individuellen Personen, Handlungen oder Ereignisse dar und kann sie überhaupt nicht darstellen. Wenn sie uns daher in einem Trauermarsch den Tod eines Helden darstellt, so erscheint der Held gänzlich entindividualisiert: die Idee des Heldentums, so sagten wir früher (I, S. 286), tritt uns als solche entgegen. Nur durch sehr unbestimmte und sehr allgemeine Assoziationen kommt, wie wir seiner Zeit besprochen haben, die spezifische tragische Vorstellung des Untergangs eines Helden überhaupt zustande. Mitleid, Furcht, Größengefühl werden in ganz ähnlicher Weise geweckt wie durch ein Bild- oder Dichtwerk tragischen Charakters, aber der individuelle Inhalt fehlt. Schon der Gedanke einer tragischen Schuld kann vom Komponisten nur sehr schwer zum Ausdruck gebracht werden. Es besteht also in der Tat in dieser Beziehung eine spezielle Verwandtschaft der reinen Musik mit den Ideen, wie sie schon Plato vorgeschwebt hat.[1] Wir müssen nur einschränkend hinzufügen, daß diese Fähigkeit der Musik zur Darstellung der Idee auch mit einen doppelten Verzicht verknüpft ist: erstens kann die Musik die Idee nur nach ihren Gefühls-

1) Republ. 402 A (οἰκειότης mit dem λόγος). Nietzsche hat in seiner Jugendschrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ sogar eine ganz spezielle Beziehung der Musik gerade auf das Tragische, den Urschmerz und Urwiderspruch im Herzen des Ur-Einen“ behauptet (Ges. Werke, Abt. I, Bd. 1. Diese Behauptung entspricht den Tatsachen nicht.



wirkungen und nicht nach ihrem Inhalt darstellen, alle inhaltlichen Ergänzungen muß sie unseren Konfiktionen überlassen (vgl. II, S. 139), und zweitens entbehrt sie der anschaulichen Darstellung der Objekte, die eben notwendig individuell sein muß. Die Darstellung des Allgemeinen, der Idee **im** Individuellen ist ihr versagt. Im Bereich des Dramatischen, insbesondere des Tragischen ist, um diese tiefen Unterschiede kennen zu lernen, beispielsweise ein Vergleich der Gefühlswirkung des Goetheschen Fausts mit Wagners Faust-Ouverture oder Liszts Faust-Symphonie[1] oder mit Fausts Verdammnis von H. Berlioz oder der Gefühlswirkung des Shakespeareschen Macbeth mit derjenigen der Macbeth-Symphonie von Rich. Strauß sehr belehrend. Trotz der unendlichen Verschiedenheit der musikalischen und der poetischen Werke werden Sie doch leicht das gemeinsame tragisch-ästhetische Gefühl feststellen und zugleich bemerken, wie verschiedenartig — auch abgesehen von allem anderen, Ausdrucksmitteln, Dauer usf. — hier und dort dieselbe „Idee" zur Darstellung kommt.

Die moderne tragische Oper, also die tragische Oper, soweit sie nicht nur ein etwas einheitlicheres Potpourri von Arien, Duetten usf. ist, und soweit sie der Instrumentalmusik eine selbständige Rolle zuweist, könnte in Wagners Sinn von dem jetzt erreichten Standpunkt als das idealste tragische Kunstwerk erscheinen, insofern die Instrumentalmusik, gewissermaßen ähnlich wie der antike Chor nach der Ihnen vorhin vorgetragenen Auffassung, die individuellen Personen und Vorgänge zugleich in das Gebiet der Idee und damit des Allgemeinen rückt. Ich würde dies in der Tat z. B. für die Götterdämmerung Wagners im Vergleich mit Siegfrieds Tod von Hebbel ohne Weiteres zugeben, müßte aber generell hinzufügen, daß der in Rede stehende Vorzug durchweg mit einer Verkürzung des Gedankeninhalts im Einzelnen erkauft wird.

Das **Komische** bedarf einer ganz analogen Untersuchung wie das Tragische. Wir haben uns nur vor dem Vorurteil zu hüten, daß das Komische in jeder Beziehung das Gegenteil des Tragischen sein müßte. Schon die Tatsache, daß beide schließlich ein ästhetisches Lustgefühl herbeiführen sollen und auch tatsächlich herbeiführen, sollte uns vor einem solchen Irrtum bewahren.[2]

---

1) Unter Weglassung des Schlußchors. Auch Shakespeares Coriolan und Beethovens Coriolan-Ouverture eignen sich ausgezeichnet zu einem Vergleich. Siehe Rich. Wagner, Ges. Schr. ed. Golther, Bd. 10, S. 107.

2) Volkelt (Syst. d. Ästh. Bd. 2, S. 343) betrachtet das Ernsthafte, Kuno Fischer (Über den Witz, 2. Aufl. Heidelberg 1889, S. 25) das Erhabene als das



Zunächst bedarf es wiederum kaum der Erwähnung, daß erstens auch das Komische nicht auf die Kunst beschränkt ist, sondern oft auch im natürlichen Leben auftritt, und daß es zweitens innerhalb der Kunst nicht nur in der Poesie oder gar nur im Lustspiel, sondern in allen Künsten vertreten ist. Allerdings müssen wir zugestehen, daß die Musik, obzwar sie zum Ausdruck des Komischen, wenn es durch Worte oder Situationen gegeben ist, äußerst viel beitragen kann, doch ohne Hilfe solcher andrer Ausdrucksmittel uns nicht leicht das spezifisch Komische zum Bewußtsein bringen kann. Es scheint mir wenigstens, daß es dem Komponisten in der Regel viel eher gelingt, diejenige spezielle Traurigkeit, die wir als tragisch bezeichnen, zum Ausdruck zu bringen als diejenige spezielle positive Stimmung, die wir dem Komischen zuordnen.[1] So wirkt beispielsweise die Papageno-Arie in der Zauberflöte auf denjenigen, der die Oper nicht kennt, wenn die Worte und die Situation weggelassen werden, keineswegs stets komisch.[2] Eine befriedigende Erklärung für diese Verschiedenheit kann ich Ihnen zur Zeit leider noch nicht geben.

Lassen Sie uns ferner ausdrücklich noch die Bemerkung vorausschicken, daß auch der Witz — selbst wenn er nur aus einem Satz besteht — zu dem Komischen im weiteren Sinn zu rechnen ist! Das Ästhetische und speziell auch das komische Ästhetische ist nicht an eine bestimmte Ausdehnung des Objekts gebunden. Der Witz entspricht in dieser Beziehung etwa der einzelnen Arabeske eines Ornaments. Sie dürfen mir dagegen nicht einwenden, daß bei einer solchen Auffassung auch jeder Wortwitz und sogar jeder Kalauer Anspruch auf das Prädikat „ästhetisch“ bzw. „komisch-ästhetisch“ machen könnte. Gewiß kann er das, wir müssen nur hinzufügen, daß ein solcher Wortwitz auf der tiefsten Stufe des Ästhetischen steht und ein Kalauer ein mißlungenes ästhetisches Produkt ist, wie es mißlungene Ornamente, Gemälde, Dramen gibt. Auch bezieht sich die komische Wirkung des Kalauers

---

Gegenglied des Komischen. Ich kann beiden Auffassungen nicht zustimmen. Das Gegenglied des Ernsthaften ist das Lächerliche, das Gegenglied des Erhabenen das Niedrige. Für das Komische existiert überhaupt ebenso wie für das Tragische kein Gegenglied, wie dies bei dem gemischten Charakter des komischen und des tragischen Gefühls von vornherein zu erwarten war.

1) So bemerkenswert diese Tatsache ist, zwingt sie uns doch nicht unseren Einspruch gegen die S. 228 Anm. 1 angeführte Auffassung Nietzsches aufzugeben.

2) Andere ähnliche Beispiele sind der zweite und der dritte Satz der vierten Beethovenschen Symphonie, Teile des Till Eulenspiegel von Rich. Strauß usf.

oft gar nicht auf diesen selbst in bezug auf seinen Inhalt, sondern auf die Dummdreistigkeit desjenigen, der ihn zum besten gibt.

Die Analyse des komischen Erlebnisses — so erlaube ich mir zur Abkürzung zu sagen statt Analyse des Erlebnisses eines komischen Objektes — bietet fast noch größere Schwierigkeiten als die Analyse des tragischen. Zunächst schließe ich aus zahlreichen Selbstbeobachtungen und Beobachtungen bei anderen, daß der komische Affekt stets von einem leichten Unlustgefühl eingeleitet wird. Dies Unlustgefühl liegt meistens auf ethischem oder teletischem oder logischem Gebiet. In Kleists Zerbrochenem Krug bezieht es sich z. B. auf den nächtlichen Besuch des Dorfrichters bei Eve, seinen Versuch die Schuld auf Unschuldige abzuwälzen und seine Unfähigkeit zum Richteramt, in Shakespeares Lustigen Weibern von Windsor auf die ehebrecherischen Gelüste des alten Falstaff, in den Falstaffszenen der Königsdramen auf die Schlemmerei und verlogene Prahlerei desselben Falstaff usf., also auf ethische Verfehlungen. Wenn bei Jean Paul ein Schulmeister auf dem Papier, in das die gekaufte Wurst eingewickelt ist, die Druckfehler korrigiert, so trägt das Unlustgefühl teletischen Charakter, insofern die Korrekturen ganz zwecklos sind. Wenn Serenissimus[1] einem zu lebenslänglichem Zuchthaus Verurteilten zehn Jahre seiner Strafe erläßt, so bezieht sich die Unlust auf den logischen Widerspruch, nebenbei aber mitunter auch auf die Borniertheit von Serenissimus. Zuweilen sind diese integrierenden Unlustgefühle so schwach, daß sie uns kaum zum Bewußtsein kommen. Isoliert werden sie uns überhaupt fast niemals bewußt, da sie mit den alsbald zu besprechenden Lustgefühlen vollständig verschmelzen. Sehr wesentlich ist auch, daß sie stets harmlos sind. Wir nehmen die die Unlustgefühle erregenden Momente nicht ernst[2], wie wir es später ausdrücken werden; das *αἶσχος*, d. h. hier das Anstoßerregende, muß, wie Aristoteles es ausdrückt, *ἀνώδυνον* sein, d. h. es darf kein Weh verursachen. Wenn der Dorfrichter bei seinem Nachtbesuch Eve wirklich verführt oder vergewaltigt hätte, wäre der komische Charakter des

1) Ich entlehne dies Beispiel absichtlich aus Volkelts Ästhetik (Bd. 2, S. 383); Volkelt vermißt hier nämlich jede Unlustzutat. Eher könnte man in dem von Volkelt gleichfalls angeführten Beispiel der Gespräche von Werner und Franziska in Minna von Barnhelm jede Unlust vermissen, ich glaube aber doch, daß sie auch in diesem Fall nicht ganz fehlt; denn komisch wirken diese Auftritte eigentlich doch nur insoweit, als ein Widerspruch zwischen der wachtmeisterlichen Würde und den verliebten Worten zu dem Frauenzimmerchen, der Kammerzofe, zur Geltung kommt.

2) Volkelt faßt dies Nichternstnehmen anders auf (l. c. S. 351).



Stücks sofort gestört oder vielmehr zerstört. Es wirkt auf manche Menschen komisch, wenn sie jemand sehen, dem der Wind z. B. den Zylinderhut vom Kopf weht, und der ihm lange vergeblich nachläuft. Denken Sie sich nun, daß der Hut in einen Fluß fällt oder unter die Räder eines Wagens gerät! Auch in diesem Fall wird mit der Harmlosigkeit des Vorgangs der komische Eindruck abgeschwächt oder ganz verdrängt, z. B. durch Schadenfreude oder Mitleid. Das Necken bietet hierfür gleichfalls schlagende Beispiele.[1]

Sehr lehrreich sind in dieser Beziehung viele Molièresche Lustspiele. Der Malade imaginaire wirkt komisch. In der Tat fehlt auch hier das in Rede stehende leichte Unlustgefühl nicht, insofern an sich Krankheit und auch Krankheitseinbildung unlustbetont ist, und zugleich ist dies Unlustgefühl, wie schon von Anfang an sich zeigt, harmlos, weil die Krankheit und die Krankheitseinbildung harmlos ist: die Krankheit selbst ist eingebildet, und die Krankheitseinbildung ist nicht so ernst, daß sie beispielsweise — wie es in der Wirklichkeit oft genug vorkommt — zu Selbstmord oder dergleichen führt. Anders im Tartuffe. Dieser führt gleichfalls die Bezeichnung „Komödie“, wobei aber zu beachten ist, daß das französische Wort „comédie“ sich doch nicht ganz mit unserem deutschen Wort „Lustspiel“ bzw. mit dem Begriff des komischen Dramas deckt. Meines Erachtens ist nun dieser Tartuffe überhaupt kein Lustspiel im engeren Sinn des Worts, sondern ein Schauspiel satirischen Inhalts. Das Unlustgefühl, das Tartuffes Charakter und Handeln weckt — Molière selbst bezeichnet den Helden in seiner Vorrede v. J. 1669 als einen scélérat —, ist durchaus nicht harmlos, und daher kommt es auch bei sehr vielen Zuschauern oder Lesern nicht zu einem ausgesprochenen spezifisch komischen Eindruck. Letzterer würde voraussichtlich ganz ausbleiben, wenn nicht gewisse Übertreibungen in den Worten und Gebärden des Helden, die teils vom Dichter selbst beabsichtigt sind, teils erst vom Schauspieler hinzugefügt werden, bei uns bald die Überzeugung hervorriefen, daß es nicht so ernst gemeint sein könne. Von Harmlosigkeit kann aber umsoweniger die Rede sein, als wir bis in den fünften Akt hinein fürchten müssen, daß dieser harmlose Tartuffe triumphiert, und erst ganz zum Schluß durch das Eingreifen eines Fürsten „ennemi de la fraude“ plötzlich ein günstiger Ausgang herbeigeführt

1) Über die Beziehung des Komischen zum Necken s. Schauer, Arch. f. d. ges. Psychol. 1910, Bd. 18, S. 411.



wird.[1] Die komischen Einzelmomente und dieser Ausgang reichen nicht aus, um gegenüber den fast tragischen Momenten einen komischen Gesamteindruck zustande zu bringen: er bleibt aus oder stellt sich nur in sehr eingeschränktem Maß ein. Der Begriff des „Charakterlustspiels", der sich gerade auf Grund der Molièreschen Dramen eingebürgert hat, würde besser durch den Begriff des Charakterdramas ersetzt, der offen läßt, ob letzteres Tragödie, Schauspiel oder Lustspiel ist. Wir sollten uns hüten deshalb, weil die meisten Charakterdramen Molières Lustspiele sind, nun alle Charakterdramen mit glücklichem Ausgang als Charakterlustspiele zu bezeichnen. Ich überlasse es Ihnen, ähnliche Überlegungen mit Bezug auf den Misanthrope anzustellen. In diesem Drama kommt noch hinzu, daß der Held Alceste nicht wie Tartuffe ein „scélérat" ist, sondern einen berechtigten Kampf gegen die gesellschaftlichen Lügen führt und in diesem Kampf unterliegt: „trahi de toutes parts, accablé d'injustices", sagt Alceste, „je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices, et chercher sur la terre un endroit écarté où d'être homme d'honneur on ait la liberté", und es ist ein sehr magerer Trost, daß Philine und Eliante zum Schluß erklären, alles versuchen zu wollen, um Alceste vielleicht doch noch von diesem seinem Plan abzubringen. Auch von dieser „comédie" haben wir trotz komischer Einzelmomente keinen komischen Gesamteindruck: die Harmlosigkeit der erregten Unlustgefühle fehlt. Zugleich können wir schon jetzt aus diesen Überlegungen folgern, daß die satirischen Dichtungen nur zum Teil unter den Begriff der komischen Dichtungen fallen.

Wir halten also daran fest, daß ein harmloses Unlustgefühl für das Komische unentbehrlich ist. Viel wichtiger ist für uns aber selbstverständlich die weitere Frage — das Hauptproblem der Theorie des Komischen —, wie nun trotzdem das ästhetische Lustgefühl des Komischen zustande kommt. In dieser Beziehung bemerken wir zunächst, daß schon dadurch, daß wir uns bei dem einzelnen komischen Objekt überzeugen, daß das Unlustgefühl harmlos ist, ein gewisses Lustgefühl hervorgebracht wird. Dazu kommt, daß die an das einzelne Objekt sich anknüpfende allgemeine Überzeugung, daß es überhaupt auch harmlose Unlustgefühle in dieser Menschenwelt gibt, ebenfalls eine Quelle von Lustgefühlen

---

1) Beiläufig gesagt, scheint mir in der überraschenden Einführung dieses fürstlichen Deus ex machina eine Hauptschwäche des ausgezeichneten Dramas zu liegen.



ist. Viel wirksamer aber sind die Lustgefühle, die dadurch entstehen, daß das erregte an sich schon harmlose Unlustmoment von Anfang an auch in harmloser Weise bekämpft und beseitigt wird. Die Bekämpfung und Beseitigung ist dabei im einzelnen äußerst verschieden. Im Lustspiel erfolgt, wenn das Unlustgefühl auf ethischem Gebiet lag, die Bekämpfung meist durch Spott und die Beseitigung durch Bestrafung des mit dem Charakterfehler behafteten Helden. Es kommt nur darauf an, daß auch diese letztere kein Mitleid erregt, also harmlos bleibt. Denken Sie sich, daß Falstaff in dem Korb mit schmutziger Wäsche nicht nur in den Fluß geworfen, sondern wirklich ertränkt[1] würde! Die Komik wäre bei den meisten Zuschauern verflogen. Einen ausgezeichneten Beleg gibt die doppelte Fassung des Schlusses des Zerbrochenen Kruges. Die spätere Fassung befriedigt allerdings unser Wissensbedürfnis insofern besser, als durch die umständliche Erzählung der Eve der ganze Hergang vollständiger aufgeklärt und die Loskaufung Ruprechts etwas ausführlicher, vielleicht zu ausführlich erledigt wird; über das Schicksal Adams hören wir nichts, so daß wir fürchten könnten, daß für ihn die Angelegenheit nicht harmlos abläuft. In der ersten Fassung hat der Dichter mit feinem Takt der Bestrafung des Richters das harmlose, komische Gepräge sehr deutlich aufgedrückt: wir hören, daß der Richter

„Berg auf, Berg ab, als flöh' er Rad und Galgen,
Das aufgepflügte Winterfeld durchstampft",

und daß die verräterische Perücke ihm den Rücken peitscht, und der Gerichtsrat Walter erklärt ausdrücklich, daß der alte Sünder zwar von seinem Amt suspendiert, aber im übrigen nicht zum Äußersten getrieben werden soll. In diesem bewußten Festhalten des Lustspielcharakters bis zum Schluß liegt für mein Gefühl ein entscheidender ästhetischer Vorzug.

Sehr lehrreich ist auch Donna Diana von Moreto, die Ihnen in der ausgezeichneten Umarbeitung von West bequem zugänglich ist. Das „harmlose Unlustgefühl" betrifft hier das Verhalten der Heldin, die sich über alle Liebesregungen weit erhaben glaubt. Der Dichter läßt uns von Anfang an keinen ernsten Zweifel an dem glücklichen Ausgang, und die Strafe der Heldin beschränkt sich auf eine harmlose Demütigung.

Gar nicht selten bleibt sogar die Strafe ganz aus, indem jene harmlose Unlustsituation auch ohne solche beseitigt wird. In der

---

1) Lustige Weiber von Windsor, Akt 3, Szene 3 und 5.



Posse geschieht dies durch irgendeinen oft sehr willkürlichen Zufall, in besseren Lustspielen wird die harmlose Charakterschwäche des Helden bzw. der Heldin und die von dieser Charakterschwäche herbeigeführte harmlose Gefahr auf psychologischem Weg harmlos und straflos erledigt. So wird in der Cyprienne [1] Victor Sardous die leichtsinnige, in der Monotonie der Ehe sich etwas langweilende Heldin ohne irgendwelche Strafe auf den richtigen Weg zurückgeführt, und wir lachen herzlich, wenn sie am Schluß sogar noch gnädigst lächelnd erklärt: „ich verzeihe alles".

Handelt es sich nicht um ein Drama, so ist es oft gar nicht erforderlich, daß der Dichter bzw. Schöpfer des ästhetischen Objekts uns die harmlose Lösung selbst vorführt: er kann sie uns überlassen. So verhält es sich z. B. mit vielen Witzen. Das logische Unlustgefühl ist hier so minimal und so harmlos, daß es gar keiner Aufklärung bedarf, wir finden ohne Hilfe die befriedigende Lösung sofort. Der Redakteur der Zeitung einer Provinzstadt ist zum Reichstagsabgeordneten gewählt worden, und man redet ihm nach, daß er die Aufenthalte in Berlin auch dazu benutzt, abends mit zweifelhaften Frauenspersonen unter den Linden zu wandeln. Das nennt der böse Mund „...... Zeitung mit Abendbeilage". Hier besteht das initiale Unlustgefühl für die meisten Personen natürlich nicht in einer ethischen Empörung über den unsoliden Redakteur und Abgeordneten; wir denken in der Regel gar nicht daran, die Sachlage vom ethischen Standpunkt aus zu betrachten. Unser Unlustgefühl ist vielmehr ein logisches: wir verstehen im ersten Augenblick nicht, was ein Frauenzimmer mit der Beilage einer Zeitung zu tun hat, die beiden Begriffe erscheinen uns ganz disparat im logischen Sinn. Das Unlustgefühl kann in diesem und vielen anderen Fällen als ein Befremden oder Erstaunen oder Überraschungsgefühl bezeichnet werden. Im nächsten Augenblick finden wir selbst die Lösung des Widerspruchs: die logische Situation wird von uns selbst gleichsam eingerenkt, und diese Herstellung einer Harmonie befriedigt uns. Gerade die Tatsache, daß wir selbst die Lösung gefunden haben, vermag dies Lustgefühl der Befriedigung noch zu erhöhen. Oder: den Schauspielern einer Hamburger Bühne war jede Improvisation untersagt worden; der berühmte Schauspieler E. hat eines Abends in einem Stück auf einem Esel zu erscheinen, und der Esel verrichtet auf offener Bühne seine Notdurft; E. redet mit ernster Stimme den Esel an: „Weißt

1) Ursprünglicher Titel „Divorçons".



du nicht, daß das Improvisieren verboten ist?" Ich überlasse es Ihnen selbst, von dem gewonnenen Standpunkt aus eine analoge Analyse auszuführen.

Zahlreiche komische Tierbilder, ferner menschliche Charakterköpfe, die in komischer Weise auf Tierkörper aufgesetzt sind, und Karikaturen [1], in denen irgendeine Eigentümlichkeit einer Person — dichterisch oder bildlich — in sehr übertriebener Weise dargestellt wird, beweisen dasselbe. Ich kann Sie nur auffordern, in allen solchen Fällen Ihr ästhetisches Erlebnis durch genaue Selbstbeobachtung festzustellen [2]; Sie werden immer den Tatbestand, den wir jetzt ermittelt haben, bestätigen können, allerdings in zahllosen Varianten. So bezieht sich z. B. bei vielen der genannten Karikaturen das harmlose Unlustgefühl auf die Abweichung von der Wirklichkeit, nämlich die Übertreibung, ist mithin alethischen Charakters, und das sofort sich einstellende Lustgefühl beruht auf der Freude an der Lösung dieses Unlustgefühls: wir werden uns bewußt, daß die Übertreibung zwar nicht im strengen alethischen Sinn zutreffend ist, aber doch berechtigt ist, insofern sie der Wesentlichkeit der in Rede stehenden Eigentümlichkeit entspricht. [3] Auch die komische Wirkung der dichterischen, graphischen und schauspielerischen Travestie wird uns so verständlich.

Mitunter ist das Merkmal, welches von der Karikatur übertrieben wird, ganz äußerlich oder nur von sehr unbestimmten Assoziationen begleitet; dann ist dementsprechend die Lösung des Lustgefühls ästhetisch nur wenig wirksam. Der Karikaturist hilft sich dann auf einem anderen Weg, um die ästhetische Wirkung zu steigern: er wiederholt nämlich die Karikatur sehr oft in derselben Weise. Dahin gehören die drei Haare Bismarcks, der

1) Vgl. zur Ästhetik der Karikatur G. Simmel, Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922, S. 87.

2) Material finden Sie beispielsweise in: Ch. Holme, Daumier und Gavarni, London 1904; Ed. Fuchs, Daumier als Griffelkünstler, 3 Bde., München s. a.; R. Escholier, Daumier, peintre et lithographe, Paris 1923; Edm. et Jules de Goncourt, Gavarni, L'homme et l'oeuvre, Paris 1873; Oberländer-Album, München 1881—89; Busch-Album, München 1885 ff.; Kunst für Alle 1912, Bd. 27, S. 27 ff. (Karikaturen der Münchener Kunstgesellschaft Allotria, namentl. Stuck u. Hengeler); Armand Dayot, Les maîtres de la carricature au 19. siècle, Paris 1888; Joseph Grego, Rowlandson, The caricaturist, 2 Bde., London 1880; Grand-Carteret, Les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse, Paris 1885.

3) Es ergibt sich daraus übrigens, daß das Lustgefühl, welches eine Karikatur auslöst, doch nicht rein ästhetisch, sondern zum Teil alethisch ist (vgl. I, S. 31 ff.).

Birnenschädel Louis Philippes usf. Offenbar handelt es sich in solchen Fällen um das ästhetische Hilfsmoment, der Rekurrenz, das uns schon so oft begegnet ist. Die Wirkung läßt sich in manchen Beziehungen mit derjenigen der homerischen Epitheta ornantia vergleichen.

Auch die ästhetisch-komische Wirkung in dem vorhin erwähnten Beispiel aus Jean Paul erklärt sich in ähnlicher Weise. Auf Grund unseres Unlustgefühls würden wir den Schulmeister einfach für albern erklären. Nun kommt uns aber zum Bewußtsein, daß sein Verhalten ganz aus einer Pedanterie und Gewissenhaftigkeit entspringt, die in Übereinstimmung mit seinen wesentlichen sympathischen Charaktereigenschaften steht, und damit erfolgt eine positive ästhetische Lösung des Unlustgefühls, gewissermaßen eine komische Katharsis.

Schon dieses letzte Beispiel weist uns zugleich auf ein weiteres positiv wirkendes Moment im Komischen hin. Wie im Tragischen die Bewunderung, so kommt im Komischen oft ein Wohlgefallen an liebenswürdigen Eigenschaften der komischen Person zur Wirkung. Wie bei dem Jean Paulschen Schulmeister verhält es sich z. B. auch mit jenem Serenissimus, dessen logischer Irrtum eben doch dem Wunsch entspringt, dem Zuchthäusler eine Wohltat zu erweisen. Wäre Fallstaff nur ein roher Trinker und Wüstling und Lügner, so ginge der beste Teil der komischen Wirkung verloren. Selbst für den Dorfrichter Adam fühle ich doch noch eine gewisse Sympathie, die für die komisch-ästhetische Wirkung nicht gleichgültig ist. Auf dem Gebiet des Romans brauche ich Sie nur an Pickwick oder an Münchhausen zu erinnern. Freilich immer ist dies Moment nicht nachzuweisen. Bei einem kurzen Witz kommen solche Sympathien begreiflicherweise meistens gar nicht in Frage, weil ein Gegenstand für sie völlig fehlt.

Unsere Analyse des Komischen ist mit diesen Feststellungen noch nicht erschöpft. Es existiert noch ein weiteres sehr wesentliches Lustgefühl, das für die komische Wirkung unentbehrlich ist. Denken Sie sich, daß eine liebenswürdige Person sich versehentlich eine harmlose Schnittwunde beim Brotschneiden zuzieht und diese Wunde dann ebenso harmlos mit einem Pflaster behandelt wird! Dann sind alle bisher aufgezählten Momente vorhanden, und doch bleibt jede komische Wirkung aus. Es muß also offenbar das harmlose Unlustgefühl und seine harmlose, lustvolle Beseitigung noch besondere Bedingungen erfüllen, die wir jetzt aufzusuchen haben. Was müßte in dem soeben fingierten Beispiel abgeändert

werden, um eine komische Wirkung — wenn auch noch so leichten Grades — herbeizuführen? Die Person mit der leichten Schnittwunde müßte etwa jammern, ihr Testament machen, zu drei Ärzten schicken; diese müßten zu dritt einen kolossalen Verband unter Schweißvergießen um die ganze Person legen und dann etwa eine kleine Zecherei den Auftritt abschließen. Was ist nun bei dieser Umwandlung das wesentliche wirksame Moment? Offenbar war bei unserer ersten, nicht-komischen Fassung das Unlustgefühl in einem bestimmten Sinn zu harmlos. Nicht nur wir selbst erkannten die Schnittwunde sofort als harmlos, sondern auch die verwundete Person war von dieser Harmlosigkeit überzeugt. Es bestand nicht einmal der Schein des Harms, weder für uns noch für den Verwundeten. Sogar der letztere nahm den Schnitt nicht ernst. Deshalb genügte schon die Ausgangssituation den für eine komische Wirkung unerläßlichen Bedingungen nicht. Dasselbe gilt aber auch von dem mit der Beseitigung des Unlustgefühls verbundenen Lustgefühl bei der ersten Fassung. Dies ist ebenso trivial wie das zu beseitigende Unlustgefühl und daher äußerst gering und bleibt infolgedessen ohne ästhetische komische Wirkung. Wir müssen also, um das Komische vollständig zu charakterisieren, noch ausdrücklich hinzufügen, daß das initiale Unlustgefühl zwar tatsächlich unerheblich sein muß, aber doch den Schein[1] großer Erheblichkeit tragen muß: wir müssen durch die Situation bzw. durch das dargebotene Objekt überhaupt gezwungen werden, uns auf den Standpunkt zu stellen, **als ob** ein Anlaß zu sehr erheblicher Unlust vorläge. Besonders eindringlich wird die Wirkung sein, wenn wir zu einer egotistischen „Als ob"-Einfühlung in die Unlust einer dargestellten Person gelangen (vgl. II, S. 93) und doch von der Grundlosigkeit dieser Unlust überzeugt sind. Und ebenso müssen wir jetzt von der Beseitigung des Unlustgefühls verlangen, daß sie so erfolgt, als ob das Unlust erregende Moment von erheblicher Bedeutung gewesen wäre. Auch hier muß der Schein der Erheblichkeit zunächst gewahrt werden, um erst mit der endgültigen Lösung völlig zerstört zu werden.

Ich brauche Ihnen nicht auseinanderzusetzen, daß in unserem fingierten Beispiel die zweite Fassung diese neuen, von uns jetzt hinzugefügten Bedingungen im wesentlichen erfüllt. Wir wollen uns nun überzeugen, daß unsere Auseinandersetzung für das ganze

---

1) Die Bedeutung der „momentanen Illusion" hat schon H. Siebeck, Das Wesen der ästhetischen Anschauung, Berlin 1875, S. 176 ff. klar hervorgehoben.

Bereich des Komischen gilt. Ich wähle zu diesem Zweck einige Beispiele aus den verschiedensten Gebieten. Kleists Zerbrochener Krug zeigt uns sofort die Gültigkeit für das Lustspiel. Der Schein großer Erheblichkeit des Unlustmoments wird vom Dichter sehr geschickt geweckt. Alle Personen des Stücks betrachten die Sachlage als sehr ernst, eine jede von ihrem Standpunkt. Selbst die Klagen der Mutter über den Krug, die im übrigen an der Hauptsache vorbeigehen und dadurch ein besonderes Stück Komik ausmachen, rücken damit in ein neues Licht. Und wir als Zuschauer fühlen uns in diese sehr erhebliche Unlust ein, obwohl wir überzeugt sind, daß sie sich in Lust auflöst: die Unlust ist zum größten Teil nur Schein, aber dieser Schein ist sehr erheblich. Aber auch die Auflösung hält diesen Schein der Erheblichkeit fest. Ein regelrechtes Gerichtsverfahren findet statt, als handelte es sich um einen sehr ernsten Fall, und nur der Umstand, daß überall der Schalk durchschimmert, hält eine wirklich ernste Auffassung von uns fern. Erst mit dem Schluß bricht jeder Ernst, auch der Schein-Ernst zusammen. Wir werden nunmehr auch nicht mehr nur von der Beseitigung des schwachen realen Unlustgefühls über die Liederlichkeit und Untauglichkeit des Dorfrichters sprechen, sondern auch von der Beseitigung des eingefühlten Als ob-Unlustgefühls mit Bezug auf die ganze Situation, vor allem den Zwist zwischen Eve und Ruprecht.

Als zweites Beispiel wähle ich eine beliebige Posse; denn, wenn unsere Auffassung richtig ist, muß sie sich auch an tiefstehenden Beispielen und Arten der Gattung des Komischen bewähren. Ich greife blindlings die Zerstreuten von Kotzebue heraus. Ein pensionierter Hauptmann von Staubwirbel hat eine Tochter Charlotte, ein pensionierter Major von Mengkorn einen Sohn Karl. Charlotte und Karl sind ineinander verliebt. Durch die Zerstreutheit des Hauptmanns entsteht eine Reihe komischer, wenn auch sehr unwahrscheinlicher und daher possenhafter Situationen. So entdeckt z. B. der Major den als Putzmacherin verkleideten Sohn bei seiner Tochter. Er will „ein ordentliches Blutgericht halten", „eklatante Satisfaktion fordern", Karl „ermorden" usf. Es besteht also der Schein einer sehr erheblichen Unlustsituation, und wir fühlen uns in diesen Schein hinein, ohne einen Augenblick daran zu zweifeln, daß alles friedlich und glücklich endet. Die wirkliche Unlust ist minimal gegenüber der starken Schein-Unlust. Und ebenso wie mit der Ausgangssituation verhält es sich mit der Weiterentwicklung und Lösung. Die Fiktion eines unglücklichen Ausgangs wird fast bis zum Schluß festgehalten, und erst der letzte

Auftritt beseitigt mit einem Schlag unser starkes Schein-Unlustgefühl und das schwache tatsächliche Unlustgefühl, das sich auf die Zerstreutheit der Väter und ihren Widerstand gegen die Heirat bezieht. Nicht anders verhält es sich bei unzähligen Possen, die auf irgendeiner Personenverwechslung beruhen. So erklärt sich z. B. die komische Wirkung der Liebe Titanias, der Feenkönigin zu einem Esel im Midsummernight's Dream Shakespeares in derselben einfachen Weise.

Dasselbe ergibt sich bei einer Untersuchung der komischen epischen Dichtung. Wie minimal ist das wirkliche Unlustgefühl in der Batrachomyomachie und wie groß das in den Kampf der Frösche und Mäuse eingefühlte Scheinunlustgefühl! Selbst die Lösung durch die Intervention der Krebse, deren furchtbare Gestalten in fünf, von Epitheta ornantia wimmelnden Versen geschildert werden, hält den Schein-Ernst durchaus fest. Besonders charakteristisch ist auch die Secchia rapita[1] des Alessandro Tassoni vom Jahre 1622. Das Benehmen des feigen Bramarbas Grafen von Culagna erinnert in vielen Beziehungen an unser fingiertes Beispiel. Ebenso lehrreich ist Popes Lockenraub (1712 bzw. 1714) und Boileaus Chorpult (1674 bzw. 1683). So ist z. B. in ersterem das objektiv begründete Unlustgefühl — etwa über den Raub der Locke und den wütenden Streit, der sich an ihn anschließt — minimal, dagegen ist das Schein-Unlustgefühl sehr erheblich und daher das Lustgefühl sehr groß, als schließlich die Götter sich einmischen und die geraubte Locke unter die Sterne versetzt wird und den Namen der Heldin verewigt. Ohne diesen Pseudo-Ernst ginge der größte Teil der komischen Wirkung verloren.

Schließlich lehrt auch der einfache Witz dasselbe. Jener unwillkürliche Witz des Serenissimus, der 10 Jahre von der lebenslänglichen Zuchthausstrafe erläßt, kann gleichfalls nur dann komisch wirken, wenn wir uns zunächst auf den Standpunkt stellen, als ob alles durchaus ernst gemeint sei.

Ziehen wir in Betracht, daß somit die fiktive Vergrößerung des initialen Unlustgefühls eine unerläßliche Bedingung für komische Wirkung ist, so wird uns auch begreiflich, daß die Beseitigung dieses komischen Unlustgefühls durch die schließliche Lösung so sehr starke Lustgefühle auslöst. Hätte es sein Bewenden bei dem schwachen tatsächlich begründeten initialen Unlustgefühl, von dem

1) Deutsch: Der geraubte Eimer. Auch dramatisiert ist dies Epos sehr wirksam.



wir anfangs bei unsrer Analyse ausgegangen sind, so würde seine Beseitigung nach allbekannten psychologischen Erfahrungen und Gesetzen auch nur ein sehr schwaches Lustgefühl auslösen. Jetzt stellt sich der Hergang ganz anders dar: der Übergang von dem fiktiv stark vergrößerten Unlustgefühl zu dem Lustgefühl der Lösung ist so jäh, daß er eine besondere affektive Schlagkraft hat. In der Regel ist daher auch die Wirkung um so größer, je rascher dieser Umschwung erfolgt. Während im Trauerspiel überraschende Ereignisse, insbesondere am Schluß, oft ungünstig wirken, sind sie im Lustspiel sehr oft in günstigstem Sinn wirksam, zumal dann, wenn uns sofort zum Bewußtsein kommt, daß das überraschende Ereignis doch eigentlich mit großer Wahrscheinlichkeit auf Grund der Situation und vor allem der Charaktere zu erwarten gewesen wäre.

Weiter hängt hiermit zusammen, daß im allgemeinen komische ästhetische Objekte nicht zu ausgedehnt sein dürfen. Lustspiele einschließlich Possen sind daher in der Regel kürzer als Trauerspiele. Der Hauptgedanke eines Trauerspiels kann uns fünf lange Akte fesseln, ein fünfaktiges Lustspiel kann dies nur, wenn durch komisches Beiwerk, geistreichen Dialog, Witzworte, komische Einzelauftritte einer Ermüdung vorgebeugt wird. Die komische Spannung bedarf meistens einer rascheren Lösung als die tragische. Ein Witz, der eine lange Exposition und Erklärung bedarf, versagt fast stets; unsere „komische Geduld" ermüdet sehr leicht.

Aber diese Gefahr der Ausdehnung bezieht sich keineswegs nur auf die zeitliche Länge, auch eine inhaltliche Häufung pflegt, wenn sie nicht ganz besonders motiviert ist, die komische Wirkung zu beeinträchtigen. Um jenes Schein-Unlustgefühl in möglichst hohem Maß zu wecken, ist auch eine starke inhaltliche Konzentration erforderlich. Die tragische Idee kann ohne Beeinträchtigung der ästhetischen Wirkung ihrem ganzen Inhalt nach vom Dichter entfaltet werden, für die komische Idee sind Pointen-Wirkungen gewöhnlich vorzuziehen. Vielleicht hängt mit dieser Regel, die einer Erläuterung durch Beispiele wohl nicht bedarf, auch die merkwürdige, bisher wenig beachtete Tatsache zusammen, daß Karikaturen wie überhaupt komische bildliche Darstellungen auffällig oft auf die Farbe verzichten, während bildliche Darstellungen tragischer und auch fröhlicher, aber nicht spezifisch-komischer Ereignisse viel häufiger farbig sind. Die Ursachen für diese Erscheinung sind sicher sehr mannigfaltig. So ist z. B. die Karikatur in vielen Fällen auf eine einmalige Momentwirkung berechnet — denken Sie an die politische Karikatur, an Witzblätter usf. —, und daher

erscheint der Aufwand eines Gemäldes überflüssig. Solche Momente genügen jedoch zur Erklärung nicht. Es ist Tatsache, daß mitunter eine Karikatur geradezu durch farbige Ausstattung etwas von ihrer komischen Wirkung einbüßt. Es muß also in dem ästhetischen Prozeß als solchem ein Moment gelegen sein, das dem günstigen Einfluß, den sonst die Farbigkeit hat, entgegenwirkt und die Beschränkung auf die Form empfiehlt. Dies Moment kann zum Teil darin gefunden werden, daß die komische Übertreibung, von der wir heute schon gesprochen haben, auf dem Gebiet der Form, also namentlich der Umrisse einen viel weiteren Spielraum hat als auf dem Gebiet der Farbe. Wichtig aber scheint mir hinzuzufügen, daß, um jenes fiktiv vergrößerte Unlustgefühl zu erzeugen, die Konzentration auf wenige wirksame Momente notwendig ist, und eine solche Konzentration für die Form leichter durchzuführen ist: wir können im allgemeinen nebensächliche Formteile leichter weglassen als nebensächliche Farben.

Wir dürfen zusammenfassend also wohl sagen, daß das komische ästhetische Gefühl durch folgende Hauptmomente charakterisiert ist:

1. schwaches tatsächlich begründetes, harmloses Unlustgefühl,
2. starke fiktive Steigerung dieses Unlustgefühls und
3. mehr oder weniger überraschende, harmlose Verdrängung der Unlustgefühle unter 1 und 2 durch ein ausgesprochenes Lustgefühl.

Ich kann Ihnen hier nicht die zahllosen anderen Theorien kritisch vorführen, die im Lauf der Jahrhunderte aufgestellt worden sind. Ich greife nur einige wenige heraus, durch deren Kritik wir noch etwas hinzulernen können.

Ganz und gar müssen wir — mit Volkelt u. a. — diejenigen Ansichten ablehnen, nach denen das Komische überhaupt außerhalb des Ästhetischen stehen soll. Sie beruhen durchweg auf einer willkürlichen Einengung des Begriffs des Ästhetischen, die sich oft mit einer ebenso willkürlichen Verschiebung des Begriffs des Komischen verbindet. So versichert uns Th. Lipps[1], „die komische Lust gehöre zur außerästhetischen Lust“, weil „das Wort ‚schön‘ oder ‚ästhetisch wertvoll‘ besage, daß ein angeschauter Gegenstand für uns Wert habe“, und bei der komischen Lust nicht Freude an dem Gegenstand, sondern „Freude an der seelischen

1) Grundlegung der Ästhetik, Hamburg, Leipzig 1903, S. 575, spez. S. 585 f. und Komik und Humor, Hamburg, Leipzig 1898, S. 216 ff. Auch nach Jonas Cohn (Allgem. Ästhetik, Leipzig 1901, S. 206) fällt das Komische „nicht vollständig“ in das Gebiet des Ästhetischen.

Bewegung, in welche der Gegenstand hineingezogen erscheint", vorliege. Ich bitte Sie selbst zu prüfen, ob der Begriff des Ästhetischen richtig damit charakterisiert ist, daß der Gegenstand für uns Wert haben müsse, und ob die komische Lust Freude an einer seelischen Bewegung — statt freudige seelische Bewegung — ist. Noch unzureichender ist das zweite Argument von Lipps: „das Komische entbehre an sich betrachtet des ästhetischen Inhalts, des persönlich Wertvollen, der Lebensbetätigung, die wir mitfühlend erleben können".[1] Es enthält nicht nur eine offenbare Petitio principii, sondern ist auch tatsächlich unrichtig.

Überhaupt kann ich nicht anerkennen, daß Wertgefühle im engeren Sinn notwendig und entscheidend an dem ästhetischen Gefühl des Komischen beteiligt sind. Unter Wertgefühlen im engeren Sinn denkt man sich nämlich gern Gefühle, die von der individuellen Lust und Unlust des Fühlenden unabhängig sind[2] und insofern eine besondere objektive Bedeutung haben. Solche Wertgefühle nun spielen allerdings bei den komischen ästhetischen Objekten oft, aber keineswegs stets eine entscheidende Rolle. Im Zerbrochenen Krug sind in der Tat zur verstandes- und gefühlsmäßigen Erfassung des Inhalts sittliche Wertgefühle unentbehrlich, aber in unzähligen Witzen und Possen sind sie von ganz untergeordneter Bedeutung. Man kann also wohl sagen, daß diese Wertgefühle im prägnanten Sinn für die höheren und höchsten komischen Objekte in zunehmendem Maße Bedeutung bekommen, aber nicht daß sie ganz allgemein zur Hervorrufung komischer ästhetischer Wirkungen notwendig sind. Außerdem würde ich nicht einmal für den Zerbrochenen Krug und viele ähnliche ästhetische Objekte zugeben, daß sittliche oder andere Wertgefühle eine entscheidende Bedeutung für die spezifisch komische Wirkung oder, ganz allgemein gesagt, für die spezifische ästhetische Wirkung haben. Ich kann mir einen ganz ähnlichen Tatbestand mit ganz ähnlichen „Wertgefühlen" ohne jede ästhetische und speziell auch ohne jede komische Wirkung denken.

Ablehnen müssen wir auch alle egotistischen Theorien, d. h. alle Theorien, die irgendeine Beziehung auf das Ich des Kunstgenießenden für ein unbedingt notwendiges Merkmal des Komischen

---

1) Ich zitiere, abgesehen von der Übertragung in indirekte Rede, wörtlich.

2) Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß die Definition von Wert und Wertgefühl eines der strittigsten Gebiete der Philosophie ist, und daß je nach dieser Definition das Urteil über die Bedeutung von Wertgefühlen für das Ästhetische sehr verschieden ausfallen muß.

erklären. So hat man sehr oft von einer „reinen Subjektivität" oder unendlichen Freiheit des Subjekts in der Auffassung des Komischen[1] oder von einer „Selbstbefreiung des Geistes"[2] oder von einer „geistesfreien Haltung" und „einem Überlegenheitsgefühl"[3] gesprochen. Ich halte alle solche Ich-Beziehungen, die man zuweilen in die überschwänglichsten metaphysischen Ausdrücke eingekleidet hat, für ganz überflüssig. Sie können bestehen und können zu der ästhetischen Wirkung unter Umständen beitragen, aber notwendig sind sie nicht. Es ist auch ganz klar, daß ihre Bedeutung je nach der speziellen Natur des ästhetischen Objektes und vor allem auch je nach der Veranlagung und jeweiligen Disposition des ästhetischen Subjekts sehr verschieden ist. Nicht einmal die egotistische Einfühlung ist für komisch-ästhetische Wirkungen unentbehrlich, wenn sie auch oft erheblich zur Steigerung der ästhetischen Wirkung beiträgt. Ich wüßte z. B. nicht, weshalb es unbedingt notwendig sein sollte, daß ich mich selbst in den Dorfrichter Adam einfühle, um zu einem komischen Genuß des Kleistschen Lustspiels zu gelangen.

Unzulänglich sind ferner diejenigen Theorien, welche alles Komische auf ein logisches Moment zurückführen wollen. Hierher gehört namentlich die geistreich durchgeführte Ansicht Schopenhauers.[4] Nach dieser „entsteht jedes Lachen auf Anlaß einer paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion", „aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren". Wir haben vorhin selbst festgestellt, daß das schwache initiale Lustgefühl, welches bei dem Komischen nie ganz fehlt, auch durch einen logischen Widerspruch hervorgerufen werden kann; wir müssen aber bestreiten, daß in allen Fällen des Komischen ein solcher logischer Widerspruch vorliegt. Wenn Voltaire, als er bei seinem Besuch in Paris die Zollgrenze passierte, dem visitierenden Zollbeamten erklärte, er trage alle Kontrebande in seinem

---

1) Fr. Vischer, Ästhetik, Teil 1, Reutlingen-Leipzig 1846, § 185 ff. (S. 403 ff.). Vischer knüpft einerseits an Schelling und Ast, andererseits an Hegel an.

2) Arnold Ruge, Neue Vorschule der Ästhetik, Halle 1837.

3) Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 362 ff. Volkelt glaubt daher sogar von einer besonderen „betont-subjektiven Natur des Komischen" sprechen zu können. Ähnlich auch Groos, Einleitung in die Ästhetik, Gießen 1892.

4) Die Welt als Wille und Vorstellung I, § 13 und Ergänzungen zum 1. Buch, Kap. 8 und Parerga und Paralipomena II, § 96. Ähnlich behauptet Jean Paul, das Lächerliche sei das sinnlich angeschaute Unverständige (Vorschule der Ästhetik, Teil 1, § 28).

Kopf, so liegt allerdings ein typischer Fall im Sinne Schopenhauers vor: die Gedanken im Kopf werden in unerwarteter Weise trotz völliger Heterogenität dem Begriff der Kontrebande subsumiert. Andere zutreffende Beispiele finden Sie in der Schopenhauerschen Erörterung. Andrerseits läßt sich aber die komische Wirkung eines Falstaff, eines Tristram Shandy, eines Pickwick, eines Richter Adam nur in der allergezwungendsten Weise aus einer paradoxen logischen Subsumtion erklären. Gewiß besteht zwischen meinem Normalbegriff eines Richters und dem Richter Adam ein Widerspruch, und dieser Widerspruch kommt in unerwarteter Weise zum Vorschein, aber dieser Widerspruch kann, wie schon das Wort „Normalbegriff" beweist, nur mit allergrößtem Zwang als logisch bezeichnet werden, er ist vielmehr, wie wir ja vorhin auch festgestellt haben, im Wesentlichen ethisch: der Widerspruch besteht zwischen dem Richter Adam und dem Normalrichter, d. h. dem guten Richter, dem Richter, wie er sein sollte. Solcher und ähnlicher Beispiele lassen sich unzählige aufführen. Ja selbst in den Fällen, in denen man mit einigem Recht eine paradoxe Subsumtion annehmen könnte, ist doch oft der logische Akt der Subsumtion nicht das entscheidende Moment: wenn ein Löwe im Schlafrock, wenn ein Sancho Panza, der sich eine ganze Nacht über einem vermeintlichen Abgrund, tatsächlich einem seichten Graben in der Schwebe erhält, wenn eine mit dem Mond verglichene Glatze mir komisch erscheint, ist dann wirklich ein logischer Subsumtionsakt das Wesentliche? Mir scheint der empirische Widerspruch auch ohne Subsumtionsakt vollständig zu genügen, und man kann nur zugeben, daß der Tatbestand sich auf die Formel einer logischen Subsumtion bringen läßt.

Wir haben bisher stillschweigend angenommen, daß das Komische einem relativ einheitlichen, fest abgegrenzten Begriff entspricht. Jetzt müssen wir berichtigend hinzufügen, daß das Komische in noch höherem Maße als das Tragische Varianten und Übergänge zeigt, mit denen wir uns jetzt kurz beschäftigen müssen.

Zunächst die Varianten! Eine logische Einteilung des Komischen ist nicht möglich, wohl aber können wir einige Typen und Abarten hervorheben, die ästhetisch besonders bedeutungsvoll sind. Ich beginne mit dem Grotesken und dem Burlesken, die Volkelt zu dem Gesamtgebiet des Derbkomischen rechnet.[1] Das

1) L. c. II, S. 394 ff.



Groteske[1] ist dadurch charakterisiert, daß der komische Tatbestand, der das initiale Unlustgefühl auslöst und in harmloser Weise beseitigt wird, von der gewöhnlichen Wirklichkeit in maßloser Weise quantitativ-extensiv abweicht. Es handelt sich also, sofern ein Kunstwerk vorliegt, um eine wissentliche ungeheuerliche Übertreibung im quantitativ-extensiven Sinn. Volkelt spricht von phantastischer Verzerrung. Richter Adam wirkt nicht grotesk, wohl aber der Pantagruel von Rabelais, wenn er in seinem Urin das ganze Lager der Feinde ertränkt, und Panurge, wenn er dem geköpften Epistemon das Haupt wieder anflickt und der Geheilte nur einen trocknen, dursterregenden Husten zurückbehält und erzählt, wie er nach seiner Köpfung und vor seiner Heilung in der Unterwelt und auf den elysäischen Feldern dem Trajan als Froschfänger, der Kleopatra als Zwiebelverkäuferin usf. begegnet sei.[2] Mitunter erinnern die grotesken Behauptungen an Äußerungen von Geisteskranken.[3]

Der Karikatur, die wir vorhin bereits in ihrer Beziehung zum Komischen kennen gelernt haben, steht das Groteske sehr nahe, aber beide decken sich doch nicht vollständig. Auch die Karikatur übertreibt, aber ihre Übertreibung ist nicht immer grotesk, insofern das quantitativ-extensive Moment zuweilen gegenüber anderen, z. B. qualitativen Momenten ganz zurücktritt. So wird man z. B. die Schilderung eines Gelehrten, der in seiner Zerstreutheit lächerliche unglaubliche Versehen begeht, in der Regel wohl als eine Karikatur, aber nicht als eine Groteske bezeichnen können. Dazu kommt, daß die quantitativ-extensive Überteibung, die für das Groteske charakteristisch ist, vorzugsweise im positiven Sinn verstanden wird, während die Übertreibung der Karikatur ebenso gut nach der Seite der Verkleinerung gerichtet sein kann.[4] Denken Sie beispielsweise an die Däumlingsgestalt des ersten Napoleon, des Thiers und

1) Vgl. H. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Straßburg 1894; K. Fr. Flögel, Geschichte des Grotesk-Komischen, Liegnitz-Leipzig 1788, neue Ausg. München 1914; Th. Gautier, Les grotesques, Paris 1853; W. Michel, Das Teuflische und Groteske in der Kunst, 2. Aufl. 1910; E. Fuchs, Karikatur d. europ. Völker vom Altertum bis zur Neuzeit Berlin s. a. (1902) u. desgl. v. J. 1848 bis zur Gegenwart 1903.

2) Rabelais, Pantagruel Buch 2, Kap. 30 (ed. Barré, S. 178 ff.). Die Werke von Rabelais sind an solchen Beispielen unerschöpflich.

3) Vgl. meine Psychiatrie 4. Aufl., Leipzig 1912, S. 724.

4) Ich gebe übrigens zu, daß es — gewissermaßen de lege ferenda — wünschenswert wäre, diese Einschränkung des Begriffs des Grotesken im wissenschaftlichen Sprachgebrauch der Ästhetik zu beseitigen.

vieler anderen auf älteren Karikaturen, an die drei Haare Bismarcks! Der Karikatur kommt es eben nur darauf an, irgendein charakteristisches auffälliges Merkmal in lächerlicher Weise nach der einen oder anderen Seite zu übertreiben. Umgekehrt kann auch nicht alles Groteske als Karikatur bezeichnet werden. Für die Karikatur ist immer ein mehr oder weniger bestimmtes, sehr oft individuell bestimmtes wirkliches Objekt erforderlich, das karikiert wird. Für das Groteske genügt nicht selten ein äußerst unbestimmtes Phantasie-Objekt. Denken Sie beispielsweise an manche groteske Abenteuer in Gullivers Reisen! Aus allen diesen Erwägungen ergibt sich, daß die Karikatur und das Groteske gekreuzten, d. h. sich teilweise überlagernden Begriffen entsprechen.

Scharf muß das Groteske von dem Phantastischen unterschieden werden. Allerdings ist das Groteske insofern fast stets auch phantastisch, als es eine anschauliche, nur in der Phantasie entstandene, der Wirklichkeit nicht entsprechende Übertreibung involviert. Andrerseits ist jedoch der Begriff des Phantastischen unendlich viel weiter. Die quantitativ-extensive Übertreibung ist nur eine relativ sogar wenig bedeutungsvolle Form der Phantasietätigkeit. Die Bildung ganz neuer Kombinationen, oft ohne jede quantitativ-extensive Übertreibung, ist das Hauptgebiet des Phantastischen. Ein Tanz, wenn er auch noch so seltsam kombiniert ist, wenn er noch so bizarr-phantastisch ist, muß deshalb nicht grotesk sein. Grotesk nennen wir ihn erst, wenn die Tanzbewegungen quantitativ-extensiv, z. B. durch elefantenartiges Stampfen oder ungeheure Schritte weit vom Gewohnten abweichen. Auch gebe ich Ihnen zu bedenken, daß der Begriff des Grotesken im heutigen Sprachgebrauch[1] in der Regel eng mit dem Begriff des Komischen verknüpft ist, während dies vom Begriff des Phantastischen durchaus nicht gilt. Schließlich ist zuzugeben, daß auch heute noch die

---

1) Ursprünglich war der Sprachgebrauch ein anderer: man nannte Grotesken phantastische bildliche Darstellungen, in denen Mensch-, Tier- und Pflanzengestalten in seltsamer Weise kombiniert waren, ohne daß der Eindruck immer geradezu komisch sein mußte. In dem Vertrag Pinturicchios mit dem Neffen Pius' II. über die Ausmalung der Libreria in Siena wird der Terminus in diesem Sinn verwendet (1502). Bekannter wurden „die Grotesken" etwas später durch die Malereien des Giovanni da Udine in den Loggien des Vatikans. Wann der Terminus seine vorzugsweise komische Bedeutung bekommen hat, ist schwer festzustellen. — Daß auch heute noch das Merkmal des Komischen im Begriff des Grotesken ganz zurücktreten kann, ersehen Sie z. B. daraus, daß Arthur Schnitzler seinen Einakter „Der grüne Kakadu" (1899) als Groteske bezeichnet hat, obwohl der grauenerregende Inhalt überwiegt.



Bedeutung des Terminus „grotesk“ hin- und herschwankt. Es ist daher rätlich, wenn Mißverständnisse nicht ausgeschlossen sind, vom Komisch-Grotesken bzw. Grotesk-Komischen zu sprechen.

Aus unsrer Charakteristik des Grotesken wird es verständlich, daß die harmlose Verdrängung der harmlosen, aber fiktiv gesteigerten Unlustgefühle, welche sich uns als drittes Merkmal des Komischen ergeben hat, hier in der Regel gar nicht vom Dichter bzw. Künstler ausdrücklich dargestellt werden muß. Der Kunstgenießende vermag gerade wegen der grotesken Übertreibung die Korrektur auch ohne jede Anleitung sofort selbst vorzunehmen. Die drei Hauptmomente des Komischen verschmelzen daher auch oft von Anfang an völlig miteinander.

Noch schwankender ist der Begriff des **Burlesken.** Volkelt[1] meint, daß der Eindruck des Burlesken „lachendes Bejahen der tierischen Natürlichkeiten des Menschen bedeute“. Ich ziehe vor, das Burleske als dasjenige Komische zu definieren, dem relativ primitive Unlustgefühle und entsprechende Aufhebungen von solchen zu Grunde liegen. Zu diesen primitiven Unlustgefühlen gehören eben auch diejenigen, die wir mit den Tieren gemein haben. Vor allem ist für das Burleske kennzeichnend, daß unanschauliche, gedankliche Momente ganz zurücktreten. Eine besondere, hiermit zusammenhängende Färbung bekommt der Begriff ferner dadurch, daß wir ihn vorzugsweise mit Bezug auf Handlungen oder mit Handlungen zusammenhängende Zustände anwenden. Einen Witz als solchen, d. h. unabhängig von seiner Äußerung durch eine bestimmte Person, werden wir kaum als burlesk bezeichnen. Auf die Beziehung des Burlesken zum Possenhaften brauche ich Sie nur kurz hinzuweisen. Für die Verbindung des Burlesken mit dem Satirischen bietet die sog. „makaronische“ Sprache als Verspottung des Humanismus ein vorzügliches Beispiel.[2]

Viel bedeutsamer ist für die wissenschaftliche Ästhetik der Begriff des **Humors**[3], der allerdings schon in einer bestimmten Richtung aus dem Gebiet des Komischen heraustritt. Der Humor

1) L. c. II, S. 407. Vgl. auch K. Fr. Flögel, Geschichte des Burlesken, Leipzig 1794.

2) Schneegans l. c. S. 121.

3) Die beiden zugehörigen Adjektive „humorvoll“ und „humoristisch“ haben nicht die gleiche Bedeutung. Im Terminus humoristisch ist der Begriff des Humors etwas verflacht. — Sehr mißlich ist auch, daß wir mit Humor sowohl die Eigenschaft dessen, der Humorvolles hervorbringt, als auch die spezifische Eigenschaft des humorvollen Gegenstandes, ja zuweilen auch die hervorgerufene Stimmung bezeichnen.



hat fast ebenso viel verschiedene Definitionen gefunden, als es Ästhetiker gibt. Am häufigsten wird er als eine Mischung von Komischem und Tragischem oder wenigstens von Heiterem und Ernstem bzw. Erhabenem definiert.[1] Ich muß demgegenüber einerseits bestreiten, daß dies für alle Fälle von Humor zutrifft, und andrerseits behaupten, daß es Fälle gibt, die diese Bedingungen erfüllen und doch nicht in das Bereich des Humors gehören. So wüßte ich nicht, worin das Tragische oder Ernste oder Rührende oder Erhabene in der höchst humorvollen Kneiperei mit gefärbtem Wasser in Jean Pauls Roman bestehen sollte. Solcher Beispiele gibt es unzählige. Sie lehren, daß der Begriff des Humors, wenn er alle Fälle umfassen soll, nicht zu hoch hinaufgeschraubt werden darf.[2] Auf der anderen Seite ist in der Gestalt des Don Quixote sicher Heiteres und Ernstes oder Tragisches vereinigt, und doch wirkt er nicht im Sinn des Humors. Ebensowenig können wir Volkelt[3] beistimmen, der „die Bewußtseinshaltung des Weltbetrachtens“ für den „entscheidenden Zug“ hält. Gewiß schwingt sich der Humor gelegentlich zu einer solchen weltbetrachtenden Höhe auf, sehr oft bewegt sich jedoch gerade der köstlichste Humor ganz im Niveau einer viel beschränkteren, vorwiegend gefühlsmäßigen Sphäre. Auch Jean Paul[4] geht zu weit, wenn er unter anderem[5] den Humor dadurch charakterisiert, daß er als das umgekehrte Erhabene nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee vernichte. Auch dies Merkmal trifft nur für relativ seltene Beispiele eines idealen Humors zu.

---

1) Vgl. z. B. Ad. Zeising, Ästhet. Forschungen, Frankfurt a. M. 1855, S. 445; Ed. v. Hartmann, Philosophie des Schönen, Ausgew. WW. 2. Ausg., Bd. 4, S. 391 ff. (Mischung von Komischem, Tragischem und Rührendem); Lazarus, Das Leben der Seele, Berlin 1856 (2. Aufl. 1872) Bd. 1, S. 203 (Vereinigung des Komischen mit dem Erhabenen); Th. Lipps, Komik und Humor, Hamburg-Leipzig 1898, S. 234 ff. (Erhabenheit in der Komik und durch dieselbe; „psychische Stauung“).

2) Vor allem auch nicht in das Metaphysische wie bei Bahnsen (Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt der Metaphysik, Lauenburg 1877).

3) L. c. II, S. 529 (532). Volkelt findet bei dem Humor den „Trieb, in die Welt erkennend einzudringen, etwas von dem Sinn des Weltgetriebes zu enthüllen ...“. Vgl. auch H. Höffding, Humor als Lebensgefühl, Leipzig 1918.

4) Vorschule der Ästhetik, 1. Teil, § 31 ff. (32) (Sämtl. Werke ed. Reimer, Bd. 41, S. 166). Vgl. auch Nachschule, 7. Programm (Bd. 45, S. 19 ff.).

5) Jean Paul gibt nämlich außer dieser „humoristischen Totalität“ noch drei andere Merkmale an: „die vernichtende oder unendliche Idee des Humors“, die „humoristische Subjektivität“ und die „humoristische Sinnlichkeit“. Vgl. auch Friedrich Schlegel, Lucinde (Reflexion).

Meines Erachtens trifft nur ein Kennzeichen für alle Arten und Fälle des Humors zu: das lebhaft gesteigerte Mitgefühl für ein komisches Objekt. Der Richter Adam, der eingebildete Kranke, der Fürst, der dem zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilten Verbrecher 10 Jahre erläßt, der Schauspieler, der den Esel an das Verbot des Improvisierens erinnert, sind komisch, aber entbehren der speziellen Komik, die wir eben als Humor bezeichnen: unser Mitgefühl wird nicht in besonderem Maß geweckt, unsre sympathisierende „Einfühlung“[1] bleibt innerhalb enger Grenzen. Aus dieser Steigerung des Mitgefühls erklärt es sich auch, daß oft — keineswegs stets — das Unlustgefühl, welches im Hintergrunde alles Komischen schlummert, nicht so vollständig verschwindet wie bei vielen anderen Gattungen des Komischen: so kommt oft bei dem Humor inmitten alles Lächerlichen doch auch das Ernste zur stärkeren Geltung, und die an sich zum Optimismus neigende Komik nimmt eine leicht pessimistische Wendung. Hiermit wird es auch begreiflich, daß das Allgemeinmenschliche im Humor besonders stark hervortritt und zwar nach der gefühlsmäßigen Seite[2]. „Nach dem Weglegen eines humoristischen Buchs haßt man weder die Welt noch sogar sich“, bemerkt Jean Paul mit Recht. In besonders scharfen Gegensatz tritt der Humor zu derjenigen Gattung des Komischen, die wir kurz als Witz bezeichnen.[3] Während bei dem Humor das Gefühlsmoment vorherrscht, ist bei diesem das Verstandesmoment entscheidend: die letzte Wirkung, nämlich die komische, liegt selbstverständlich bei beiden im Bereich des Gefühls, aber die im Objekt gelegene Ursache ist bei dem Witz überwiegend intellektuell, bei dem Humor überwiegend affektiv. Dieser Gegensatz macht sich auch in der Form der Darstellung nach einer bestimmten Richtung geltend: der Witz ist kurz, schnell, fast explosiv, linear, „zickzackförmig“, blitzartig; der Humor bevorzugt breite, verweilende, ich

---

1) Unter Mitgefühl verstehe ich hier im prägnanten Sinne eine sympathisierende Ich-Einfühlung.

2) Beiläufig bemerke ich, daß ich die Gestalt des Kapellmeister Kreisler (E. T. A. Hoffmann) nicht schlechthin in das Gebiet des Humors rechne. Vielmehr hat der Dichter in ihr auf das Wunderbarste Humor, Tragisches und Skurriles gemischt. Lesen Sie einmal die Akkorderklärungen, die Kreisler (Phantasiestücke 2, Nr. 3) in chinesischem Schlafrock mit kleinem roten Mützchen seinem phantastischen musikalisch-poetischen Klub gibt, oder die Makulaturblätter im Kater Murr, um sich von der Richtigkeit dieser Auffassung zu überzeugen!

3) Dugald Stewart bemerkt mit Recht (Elements of the philos. of human mind III, 1, 4), daß bei dichterischer Begabung Witz gelegentlich fehlt, Humor hingegen fast niemals.

möchte fast sagen flächenförmig und in die Tiefe sich ausbreitende Darstellung.[1] Mit der letzteren Eigenschaft des Humors hängt seine Verwandtschaft mit Behaglichkeit und Gemütlichkeit zusammen. Am ausgeprägtesten und reinsten tritt sie uns in dem lyrischen Humor entgegen, wie wir ihn z. B. in den Gedichten von Morgenstern, Scheerbart, Liliencron u. a. finden. Demgegenüber sind Lyrik und Witz nahezu unverträglich.

Weit weicht das Satirische vom Humor ab, insofern erstens die sympathisierende Einfühlung gegenüber dem Unlustgefühl über die verspotteten Eigenschaften ganz zurücktritt und zweitens meistens eine ethische Tendenz und zwar weniger mit Bezug auf Besserung des verspotteten Individuums als mit Bezug auf Besserung oder wenigstens ethische Belehrung des ästhetischen Subjekts, d. h. des Kunstgenießenden zur Geltung kommt.[2] Manche Satiren verzichten so sehr auf die Harmlosigkeit der Lösung, daß sie überhaupt nicht mehr unter den Begriff des Komischen fallen.

Etwas länger muß uns das **Tragikomische** beschäftigen. Ich nenne Ihnen als Musterbeispiel den Don Quixote des Cervantes. Während die Gestalt des Sancho Panza rein komisch und zwar vorwiegend im Sinn des Burlesken wirkt, ruft Don Quixote selbst neben komischen Gefühlen auch tragische hervor. So lächerlich es erscheint, wenn er Dulcinea für eine Prinzessin und Windmühlen für Riesen hält, ist er doch zugleich der tragische Held des Idealismus, der seine ideale Gedankenwelt vermöge seiner Phantasie in der Wirklichkeit wiederzufinden glaubt und mit diesem Glauben scheitert. Das satirische Moment — die Verspottung der abenteuerlichen Ritterromane[3] — tritt wenigstens für den heutigen unbefangenen Leser ganz zurück. Freilich ist zu berücksichtigen, daß unter den Kunstgenießenden viele oberflächliche Individuen vorhanden sind, die die tragische Seite Don Quixotes überhaupt

---

1) In Sternes Tristram Shandy wird diese Breite übertrieben. Vgl. II, S. 60.

2) Natürlich gilt dies nicht für die älteste antike Satire, die unter den Begriff des Burlesken und z. T. auch Grotesken fällt. Die Umwandlung in das Didaktische scheint namentlich durch die Dichtungen des Lucilius (geb. c. 180 v. Chr.) eingetreten zu sein.

3) Auch bei dem Dichter selbst ist dies sicher keineswegs der einzige Zweck gewesen, vgl. z. B. L. Lemcke, Handbuch der span. Literatur, Leipzig 1855, I, S. 371 ff. Dabei ist nicht ausgeschlossen, daß Cervantes ursprünglich nur jenen Zweck der Verspottung der Ritterromane hatte und erst im Lauf seines Schaffens zu jenen höheren Gesichtspunkten gelangte. Die hiermit zusammenhängende schwierige Frage der Autorschaft des sog. Buscapié scheint auch heute noch nicht gelöst.

nicht auffassen und noch weniger fühlen. Auf dem Gebiet der dramatischen Literatur nenne ich Ihnen „Kollege Crampton“ von Gerhart Hauptmann.[1] Der Held, ein weichherziger, energieloser, dem Trunk ergebener, immer in Illusionen lebender Maler mit einem Anflug von Genialität wirkt gleichfalls tragikomisch. In einem und demselben Auftritt sind unsre Gefühle in seltsamer Weise gemischt.

Der Ausgang solcher tragikomischer Dichtwerke kann glücklich oder unglücklich sein. Der Roman des Cervantes endet — vielleicht zum Schaden des Grundgedankens — mit der Einsicht des Helden in seine „Narrheit“ auf dem Totenbett. Kollege Crampton kehrt in seine alte Umgebung zurück, aus der augenblicklichen Versumpfung befreit, aber ungebessert und offenbar neuen ähnlichen Schicksalen auch ferner verfallen. Ebenso schwankend ist der Ausgang in anderen tragikomischen Dichtungen. Das Tragikomische liegt eben durchweg in der Persönlichkeit des Helden, viel weniger in den Ereignissen. Es scheint mir daher auch nicht richtig von Tragikomischem schon dann zu sprechen, wenn die Ereignisse teils tragisch teils komisch sind oder neben durchaus tragischen oder ernsten Gestalten rein-komische, z. B. zum Zwecke des Kontrasts auftreten. In solchen Fällen kommt allerdings bei dem Kunstgenießenden wohl nachträglich eine aus Tragischem und Komischem gemischte Stimmung zustande[2], aber diese gemischte Stimmung ist weit von derjenigen verschieden, welche ein ästhetisches Objekt hervorruft, das dauernd tragische und komische Momente in einer Person untrennbar verschmolzen enthält.[3]

Auch in der bildenden Kunst fehlt das Tragikomische nicht ganz, aber eine so innige Verknüpfung wie dem Dichter ist dem Maler und Bildhauer kaum jemals gelungen. Das beweisen schon die zahllosen Illustrationen zu Don Quixote: fast ohne Ausnahme

1) Auch das Drama „Peter Brauer“ desselben Autors, das ausdrücklich im Titel als Tragikomödie bezeichnet ist, eignet sich zu ästhetischen Untersuchungen über das Tragikomische in besonderem Maße.

2) Hierher gehören nicht nach ihrem literarhistorischen Ursprung, wohl aber nach ihrer ästhetischen Wirkung auch viele Hofnarren in Tragödien, doch kommen hier noch manche andere Funktionen hinzu, so z. B. solche des Kontrastes; mitunter hat man den Eindruck, daß sie fast die Stelle des antiken Chors übernommen haben.

3) Zu den wenigen neueren wirklichen Tragikomödien rechne ich beispielsweise Hidalla von Fr. Wedekind (trotz vieler ästhetischen Bedenken) und Papa Hamlet von Holz und Schlaf; dagegen wird Dehmels „Mitmensch“ (2. veränderte und erweiterte Ausg. Berlin 1909) vom Dichter mit Unrecht als Tragikomödie bezeichnet.

kommt entweder das Tragische oder das Komische zu kurz. Selbst Daumier ist an dieser Aufgabe gescheitert.

Wirkt bei dem Tragikomischen eine sehr lebhafte sympathisierende Einfühlung mit, so entsteht der tragische Humor, d. h. eine Variante des Humors, bei der Unlustgefühle und zwar tragischen Charakters koordiniert neben den komischen Lustgefühlen auftreten. Seine burleske Variante ist der Galgenhumor.[1]

Weiter liegt vom Tragikomischen die tragische Ironie ab. Ironie ist eine Satire, die sich unter dem Schein der Zustimmung verbirgt. Verbindet sie sich mit tragischen Gefühlen, also vor allem mit dem Gefühl des Mitleids und mit einem Gefühl der Bewunderung für das Verspottete trotz des Verspottens, so entsteht die tragische Ironie.[2] Mit dieser Begriffsbestimmung weichen wir allerdings von Solger, der diesen Terminus zuerst eingeführt und in metaphysischem Sinn verstanden hat (vgl. II, S. 225, Anm. 1), erheblich ab, machen ihn dadurch aber gerade für die Ästhetik fruchtbar. In der Kunst gestaltet sich das tragisch-ironische Objekt gewöhnlich so, daß wir für die Gestalt, in der es verkörpert ist, als Kunstgenießende tragisch-ironische Gefühle haben, daß aber andrerseits auch diese Gestalt selbst dem Treiben der Welt mit tragisch-ironischen Gefühlen gegenübersteht und sie auf uns überträgt. Bald überwiegt das eine, bald das andere Moment in diesem Doppelspiel. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler ist — vor allem auch im Kater Murr — an vielen Stellen ein ausgezeichnetes Beispiel für die tragische Ironie mit Überwiegen der zweiten Alternative.

Nur sehr entfernte Beziehungen verknüpfen die sogenannte romantische Ironie mit dem Tragikomischen. Friedrich Schlegel[3], der diesen Begriff geschaffen hat, verstand darunter, kurz gesagt, die Herbeiführung eines Gefühlszustandes, in dem wir das von uns Angebetete in Gedanken vernichten. Er hält dazu einen „Sinn für das Weltall“ für erforderlich. Wir müssen nicht nur über das Geliebte — was Tieck[4] hervorhebt —, sondern auch über das Bewunderte lächeln oder lächeln können, um es wirklich zu besitzen. Auch diese romantische Ironie ist keineswegs nur metaphysisch zu verstehen. Sie gilt ganz ebenso auch dem schlichten empirischen Glück der Menschen. Derselbe Tieck sagt: „Aber so ist das Glück

1) Dabei ist S. 248, Anm. 3 zu beachten.

2) Die tragische Satire ist aus leicht ersichtlichen Gründen seltener.

3) Reichardts Lyceum der schönen Künste I, 2, 1797.

4) Nach Ricarda Huch, Die Romantik, 6. Aufl. Leipzig 1916, I, S. 279.

des Menschen, er kann sich dessen nur freuen, wenn es aus der Ferne auf ihn zuwandelt, kömmt es ihm nahe, und ergreift seine Hand, so schaudert er oft zusammen, als wenn er die Hand des Todes faßte".[1] Die Vernichtung in Gedanken ist also unmittelbar in der Wirklichkeit begründet. Man kann bei dieser Sachlage wohl sagen, daß der romantischen Ironie stets ein tragischer Zug anhaftet, dagegen kann der komische vollständig fehlen.[2]

Wir schließen damit unsere Betrachtung des Tragischen und Komischen. Ich habe gerade diese beiden Kategorien des Ästhetischen herausgegriffen, weil sie für die allgemeine Ästhetik besonders interessant sind. Die Zahl solcher Kategorien ist tatsächlich außerordentlich groß. Das Naive und das Sentimentalische — beides im Schillerschen Sinn —, das Spaßige und das Ernste, das Heroische und das Idyllische sind weitere für die Ästhetik besonders wichtige Kategorien. Leider steht mir unter den heutigen Verhältnissen der Raum nicht zur Verfügung, um auch diese zu besprechen. Ich gehe daher in der nächsten Vorlesung unmittelbar zur Ästhetik der Kunstrichtungen und Kunststile über.

---

1) Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen Teil 1, Sämtl. Werke 1821, Bd. 23, S. 11. Vgl. auch K. Friedemann, Ztschr. f. Ästh. 1919, Bd. 13, S. 270 und Enders, ebenda 1920, Bd. 14, S. 279.

2) Ricarda Huch rechnet in ihren sehr interessanten Ausführungen über die romantische Ironie (l. c. I, S. 279) auch die heiteren Götterepisoden in griechischen Dichtungen zur Ironie. Ich möchte diese Bezeichnung ablehnen, da erstens der Zweck der Verspottung ganz zurücktritt und zweitens auch der Schein der Zustimmung fehlt.

15. Vorlesung.

Kunstrichtungen und Kunststile.

Unter einer Kunstschule verstehen wir eine größere Zahl von Künstlern, die unmittelbare oder mittelbare Schüler eines Meisters sind, dessen Werke sich durch irgendwelche mehr oder weniger erhebliche Eigentümlichkeiten auszeichnen.[1] Ausnahmsweise sind an der Begründung einer Schule statt eines Meisters mehrere beteiligt. Auch kann im Lauf der Entwicklung einer Schule eine allmähliche Umwandlung der charakteristischen Eigentümlichkeiten erfolgen. Jedenfalls aber handelt es sich bei den Kunstschulen immer durchaus um individuelle kunstgeschichtliche Erscheinungen, die zur Ästhetik als theoretischer Wissenschaft nur in indirekten Beziehungen stehen. Dagegen verstehen wir unter einer Kunstrichtung oder einem Kunsttypus die Übereinstimmung mehr oder weniger zahlreicher Künstler[2] oder Kunstwerke in der Durchführung eines oder mehrerer bestimmter ästhetischer Prinzipien mit Bezug auf das allgemeinste Verhältnis des Kunstwerks zur Wirklichkeit.[3] So ist z. B. der Naturalismus eine Kunstrichtung oder ein Kunsttypus, da die naturalistischen Kunstwerke aller Schulen und Zeiten in dem allgemeinen Grundsatz

---

1) Wenn also eine Gruppe von Künstlern von einem Meister ausgeht, aber mehr durch seine persönlichen Eigenschaften und allgemeine Anregungen als durch erhebliche vorbildliche Eigentümlichkeiten seiner Werke zusammengehalten wird, so ziehe ich vor, nicht von einer „Schule“ im wissenschaftlich ästhetischen Sinn zu sprechen. Ein Beispiel hierfür ist die Münchener Scholle (1899 gegründet) mit ihren Beziehungen zu Paul Hoecker; daher konnten ihr auch so heterogene Elemente wie Fritz und Erich Erler beitreten.

2) Selbstverständlich begreife ich unter der Bezeichnung „Künstler“ alle Kunstschaffenden, also auch den Dichter, den Tänzer usf. ein. — Ferner bitte ich Sie zu bedenken, daß wir im gewöhnlichen Sprachbrauch unter Kunstrichtung oft auch die Künstler selbst verstehen, die in jenen Prinzipien übereinstimmen, oder auch die Prinzipien, in denen diese Übereinstimmung besteht.

3) Ich gebrauche also den Terminus Kunst„richtung“ in einem ganz prägnanten Sinn.

übereinstimmen, daß das Kunstwerk stets Naturobjekten als Vorbildern durchaus zu entsprechen hat. Über das sonstige Wie der Ausführung sagen diese Prinzipien oder Grundsätze nichts aus. Sie entsprechen in der Regel bestimmten allgemeinen ästhetischen Gefühlsrichtungen, werden aber oft sekundär auch zu theoretischen Lehrmeinungen verstandesmäßig weiterentwickelt und systematisiert. Nur ganz ausnahmsweise geht die Theorie dem ästhetischen Gefühl voran. Aus unsrer Definition geht unmittelbar hervor, daß die Kunstrichtungen keine individuellen historischen Erscheinungen im strengsten Sinne sind, insofern eine einzelne Kunstrichtung, z. B. die naturalistische sehr oft in der Geschichte aufgetreten ist und noch weiter auftreten kann. Es handelt sich also bei den Kunstrichtungen um historische Allgemeinbegriffe. Solche sind selbstverständlich gleichfalls Gegenstand der Geschichtsforschung[1], zugleich aber fallen sie in das Bereich dieser oder jener Spezialwissenschaft. So wird beispielsweise der religiöse und philosophische Mystizismus einerseits in seinen individuellen Erscheinungen von der Geschichte, speziell von der Kultur- und Philosophiegeschichte erforscht und im historischen Allgemeinbegriff eines solchen Mystizismus zusammengefaßt, und andrerseits untersuchen Religionswissenschaft und Philosophie denselben Mystizismus auch unabhängig von den Interessen der Geschichtsforschung nach seiner religiösen und philosophischen Bedeutung. In ganz analoger Weise nun sind die Kunstrichtungen ein Gegenstand nicht nur der Kunstgeschichte, sondern auch der Ästhetik.[2] Sie bedürfen deshalb auch an dieser Stelle einer eingehenderen generellen Betrachtung.

Zwischen Kunstschule und Kunstrichtung bestehen vielfach enge Beziehungen. Oft fallen nämlich die „mehr oder weniger erheblichen Eigentümlichkeiten“, durch welche die Schule eines Meisters charakterisiert ist, mit einem bestimmten ästhetischen Prinzip oder einer Kombination solcher Prinzipien zusammen; dann stellt die Kunstschule ein Kollektivindividuum dar, welches diese Kunstrichtung vertritt oder — im logischen Sinn — unter sie fällt. Wenn, wie dies zuweilen scheinbar zutrifft, eine bestimmte Kunstrichtung bisher überhaupt nur in einer Schule vertreten worden ist, so scheinen zur Zeit vom historischen Standpunkt aus Schule

---

1) Näher habe ich dies ausgeführt Kantstudien 1923, Bd. 28, S. 66ff.

2) Der Terminus „Kunstwissenschaft“ soll die historische und die ästhetische Seite zusammenfassen (etwa nach Art eines Enjambements), man hat nur zu beachten, daß manche Gebiete der Ästhetik, z. B. die Untersuchung der ästhetischen Naturobjekte außerhalb des Bereichs der Kunstwissenschaft liegen.

und Kunstrichtung zusammen zu fallen. So könnte man bei äußerst oberflächlicher Betrachtung etwa glauben, daß die romantische Kunstrichtung ganz mit der romantischen Schule der Gebrüder Schlegel und Tiecks zusammenfalle. Bei nur etwas sorgfältigerer historischer Untersuchung erweist sich die Annahme eines solchen vollständigen Zusammenfallens stets als falsch.[1] Die romantische Kunstrichtung ist auch außerhalb der Schlegel-Tieckschen Schule oft genug zu anderen Zeiten und in anderen Ländern von Kunstschulen und einzelnen Künstlern vertreten worden. Immerhin kann man doch oft wenigstens soviel sagen, daß eine bestimmte Kunstrichtung in einer bestimmten Kunstschule ihre Hauptvertreterin gefunden hat. Andrerseits aber gibt es sehr zahlreiche Kunstschulen, deren Eigentümlichkeiten gar nicht so erheblich sind, daß sie einem allgemeinen ästhetischen Prinzip entsprechen, und die daher wohl einer bestimmten Kunstrichtung zugezählt werden können, aber für die Entwicklung dieser Kunstrichtung ohne Bedeutung sind. So spricht man z. B. von einer Malerschule der Vivarinis in Murano (etwa 1430—1500), aber die Eigentümlichkeiten dieser Schule — der architektonisch gegliederte Aufbau der Bilder, die Neigung zu fast mosaikartiger Verwendung der Farben usf.[2] — haben so wenig mit großen ästhetischen Prinzipien zu tun, daß diese Muranesen für eine „Kunstrichtung" in unserem prägnanten Sinn nicht in Betracht kommen. Dasselbe gilt z. B. — trotz des großen ästhetischen Wertes — von den Skulpturen Rodins und seiner Schüler, von den Werken der schwäbischen Dichterschule usf.

Als dritter für uns unentbehrlicher Begriff tritt zu den Begriffen „Kunstschule" und „Kunstrichtung" derjenige des Kunststils. Wir verstehen unter Kunststil das einheitliche Gepräge einer größeren Reihe von Kunstwerken — sei es eines Künstlers, sei es mehrerer unabhängig von einander schaffender Künstler, sei es einer Kunstschule oder Kunstrichtung —, das bedingt wird durch die durchgängige Anwendung eines oder mehrerer bestimmter formaler ästhetischer Prinzipien.[3] Der Hauptnachdruck ist auf den formalen

1) Natürlich würde dies nicht vom Standpunkt sehr früher Perioden der Geschichte gelten.

2) Von Alvise Vivarini, der über die Schule wesentlich hinausgeht und sich den Bellinis nähert, ist abgesehen. Übrigens gilt mit einigen Beschränkungen und Vorbehalten dasselbe sogar auch von der Schule der Bellinis trotz ihrer viel größeren kunsthistorischen Bedeutung.

3) Die Definition von Kunstrichtung und Stil in der kunstwissenschaftlichen Literatur schwankt im höchsten Maß. Nicht selten hat man beide Begriffe zu-



Charakter zu legen. Formal nennen wir, wie wir schon allenthalben erörtert haben und in unsrer Schlußvorlesung nochmals vom allgemeinsten Standpunkt der ästhetischen Theorie auseinandersetzen werden, im ästhetischen Erlebnis diejenigen Momente, die sich zwischen den direkten Faktor, d. h. den Empfindungstatbestand und den indirekten Faktor, d. h. die angeknüpften Vorstellungen als sog. formale Auffassung einschieben (II, S. 117 u. 129). Es handelt sich dabei teils um Zusammenfassungen teils um Zerlegungen teils um Auffassung von Beziehungen. Ein Beispiel wird Ihnen die

sammengeworfen. Besonders zahlreich sind die Definitionen des Stilbegriffs. Unzureichend sind alle diejenigen, welche uns lediglich auf die genetische Beziehung zur Persönlichkeit eines Künstlers oder einer Künstlergruppe oder zur Kultur einer bestimmten Epoche verweisen. Wir wollen wissen, was der Stil auch unabhängig von seiner Entstehungsweise ist. Der dorische Stil hätte eine ästhetische Bedeutung als Stil, auch wenn wir über die Künstler, die in ihm gewirkt haben, und über die Zeit, in der er gepflegt wurde, gar nichts wüßten. So lehrreich und unerläßlich also Untersuchungen über die historische Entstehung der einzelnen Stile sind, können sie uns doch eine — ich möchte sagen — rein phänomenologische Definition nicht ersetzen. Diese Bedenken gelten z. B. auch gegenüber der bekannten Definition G. Sempers (Der Stil in den techn. u. tekton. Künsten oder praktische Ästhetik, Frankfurt a. M. 1860/3, 2. Aufl. 1878/9), nach welcher der Stil die Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Umständen und Vorbedingungen ihres Werdens ist. Auch der Hinweis auf andere bedingende Faktoren (physisches Material, Witasek, Grundzüge d. allg. Ästh. 1904, S. 377; „innere Forderungen des Stoffs“, C. Fr. v. Rumohr, Italien. Forschungen, Berlin-Stettin 1827, Teil I, S. 87) reicht nicht aus. Volkelt (Syst. d. Ästh. III, S. 295 u. 298) spricht von „typischer Formbestimmtheit“ und definiert den Stil als „das einheitliche, in allen individuellen Unterschieden gleichbleibende Formgepräge an Kunstgebilden, wofern es Bedeutsamkeit und Originalität aufweist“. Vgl. auch Th. A. Meyer, Ästhetik, Stuttgart 1923, S. 325 (gleichbleibende Einheitlichkeit der Gestaltung, die mit Notwendigkeit aus bestimmten Bedingungen des Kunstwerks hervorgeht); Fr. Jodl, Ästh. d. bild. Künste, Stuttgart-Berlin 1917, S. 273 ff.; K. Lange, Wesen der Kunst, Berlin 1901, II, S. 250 ff.; W. C. Behrendt, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur, Stuttgart-Berlin 1920 (Lebensstil einer gefestigten Gesellschaft); R. Hamann, Mon.-hefte f. Kunstwiss. 1916, Bd. 9. S. 64 u. Ästhetik, Leipzig 1911, S. 113 ff.; E. Utitz, Was ist Stil, Stuttgart 1911; Die Kultur der Gegenwart, Stuttgart 1921, S. 41 ff. u. 50 ff.; Osk. Wulff, Grundlinien u. krit. Erört. z. Prinzipienlehre d. bild. Kunst, Stuttgart 1917, S. 93 u. 117; R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Leipzig-Berlin 1912, Bd. 2, S. 1 ff.; H. Tietze, Die Methode d. Kunstgeschichte, Leipzig 1913; G. Adler, Der Stil in der Musik, Leipzig 1911, I, S. 5 ff.; H. H. Parry, Style in musical art, 2. Aufl. 1911 (Ref.); L. Juglar, Le style dans les arts et sa signification historique, Paris 1901, S. 62 („certaine proportion, qui nait de l'unité d'expression“). Auch die Auseinandersetzungen von H. Blair (Lectures on rhetoric and belles lettres, London 1824, Lect. 10, S. 115 u. Lect. 18—24) sind z. T. noch heute bemerkenswert.



Bedeutung dieser definitorischen Feststellungen sofort klar machen. Wir sprechen vom Barockstil und betrachten als seine charakteristischen Merkmale das Bewußt-Unflächige, den Verzicht auf scharfe lineare Begrenzungen und auf bestimmt-faßbare Proportionen, die Vorliebe für „malerische“ Bewegungseffekte, ein Verlangen nach dem Unendlichen und Überwältigenden usw.[1] Sie erkennen sofort, daß alle diese Merkmale in unserem Sinn im wesentlichen formal sind: Fläche, Bewegung, Proportion, Begrenzung, Größe usf. liegen nicht in dem bloßen Empfindungstatbestand, wie er unabhängig von unsrer formalen Auffassung gegeben ist, sondern ergeben sich erst aus unsrer Auffassung und sind doch andrerseits auch von der Anknüpfung bestimmter Vorstellungsinhalte unabhängig; deshalb können sie als formal bezeichnet werden. Freilich führt diese formale Eigentümlichkeit eines Stils sekundär auch oft zu Merkmalen, die nicht mehr rein formal sind. Dahin gehört z. B. die Vorliebe des Barock für Voluten, des dorischen Stils für geriefte, des jonischen für glatte Säulen usf.. Aber alle diese nicht-formalen Merkmale hängen doch mit den formalen zusammen und lassen sich — wenn man von individuellen Zufälligkeiten absieht — auf diese zurückführen.

Im einzelnen ist zur Rechtfertigung unsrer Definition noch folgendes zu bemerken. Das Wort „Stil“ wird, wie manche andere Worte z. B. „Aufmerksamkeit“, zuweilen in dem präjudizierlichen Sinn eines unsren Wünschen oder den ästhetischen Forderungen entsprechenden Stils gebraucht.[2] Diese Verengerung des Begriffs kommt für uns nicht in Betracht: die Frage, welcher Stil schön oder gar vollkommen ist, hat mit der Frage, was Stil ist, nichts zu tun. Ausdrücke wie „stilvoll“ usf. scheiden daher für uns gleichfalls vorläufig aus. Andrerseits hat man die Bedeutung des Terminus „Stil“ erweitert, indem man ihn auf ästhetische Naturobjekte übertragen hat. Im Sinn eines Vergleichs ist dies zulässig, aber bei der Definition des Begriffs „Stil“ muß von solchen Übertragungen, gerade weil sie einen Vergleich involvieren, abgesehen werden.

1) Ich entnehme diese im einzelnen freilich nicht ganz unbestrittenen Merkmale zum Teil wörtlich aus H. Wölfflin, Renaissance und Barock, 3. Aufl. München 1908 und Kunstgeschichtl. Grundbegriffe, 4. Aufl. München 1920. Für den sog. Literatur-Barock würden diese Merkmale etwas anders zu formulieren sein, und erst recht für den Barock in der Musik (vgl. z. B. E. Wellesz, Ztschr. f. Ästh. 1919, Bd. 13, S. 56).

2) Dies gilt z. B. auch von der immer wieder zitierten Äußerung Goethes in dem Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl“: „so ruht der Styl auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“.

Unsre Definition läßt es ausdrücklich offen, daß selbst die Werke eines einzigen Künstlers einen besonderen, nur ihm eigentümlichen Stil zeigen können. Ist dieser Fall verwirklicht — wie es etwa für El Greco bis vor c. 20 Jahren einigermaßen zutraf —, so sprechen wir von einem persönlichen Stil im prägnanten Sinn oder besser von einem singulären Stil. Sehr oft versteht man nämlich unter persönlichem Stil auch jeden Stil, der sich aus der Persönlichkeit des Künstlers ergibt, einerlei ob er auch bei anderen Künstlern vorkommt oder nicht. Spricht man im Grenzfall vom Stil eines einzigen Werks eines Künstlers, so meint man entweder, daß es in allen seinen Teilen von einem einheitlichen Formalprinzip beherrscht wird, oder daß es als Vorbild für andere von demselben Formalprinzip beherrschte Werke geeignet ist.

Die Beziehung des Kunststils zur Kunstschule ist leicht zu verstehen. Innerhalb einer Kunstschule herrscht meistens dank der Nachahmung eine Ähnlichkeit des Kunststils, dagegen läßt ein und derselbe Stil innerhalb seines Bereichs noch vielen Kunstschulen Raum. Verwickelter sind die Beziehungen zwischen Kunststil und Kunstrichtung. Kunstrichtung ist nicht etwa die höhere Gattung zu Kunststil, sondern die beiden Begriffe sind gekreuzt zu einander. Eine Kunstrichtung wird nach unsrer Definition durch ein oder mehrere allgemeine ästhetische Prinzipien bestimmt, die sich auf das allgemeine Verhalten des Kunstwerks zur Wirklichkeit in der Intention des Künstlers beziehen, hingegen wird ein Kunststil durch ein oder mehrere formale ästhetische Prinzipien bestimmt, die sich auf die Art und Weise der formalen Durchführung der künstlerischen Intention beziehen. Innerhalb einer Kunstrichtung sind daher oft sehr verschiedene Stile und innerhalb eines Kunststils sehr verschiedene Kunstrichtungen möglich. So kann z. B. die Kunstrichtung, die wir als Idealismus dem Naturalismus gegenüberstellen, sich in mannigfachen Stilen verwirklichen, und ebenso steht an sich nichts im Wege, daß beispielsweise der Barockstil sich bald mehr der naturalistischen bald mehr der idealistischen Kunstrichtung zuneigt. Freilich ist es ohne weiteres klar, daß bestimmte Kunstrichtungen vorzugsweise bestimmte Kunststile wählen und gerade vermöge ihrer Prinzipien andere Stile vernachlässigen oder sogar ausschließen müssen, und daß auch umgekehrt manche Stile mit den einzelnen Kunstrichtungen in sehr verschiedenem Maße verträglich sein werden. Es bestehen also allenthalben zwischen Richtung und Stil gesetzmäßige Beziehungen.

Ganz falsch wäre es nun allerdings, wenn man diese Unterscheidung zwischen Kunstrichtung und Kunststil überspannen wollte.

Logische Abgrenzungen existieren, wie wir immer wieder festgestellt haben, im Bereich des Ästhetischen nicht. Allenthalben sind in der Kunstgeschichte Strömungen aufgetreten, in denen eine bestimmte Kunstrichtung unlösbar mit einem bestimmten Stil verschmolzen ist. Wenn wir von Klassizismus sprechen, so können wir einerseits an bestimmte formale Prinzipien denken und ihn dem Barockstil gegenüberstellen; wir können andrerseits aber auch den idealisierenden Charakter des Klassizismus ins Auge fassen und dann einen Gegensatz zur Kunstrichtung des Naturalismus feststellen. Bei den einzelnen Formen des Klassizismus, in denen er historisch aufgetreten ist, überwiegen bald bestimmte Stil-, bald bestimmte Richtungsmomente. Die ästhetische Theorie wird der Mannigfaltigkeit und Zusammengesetztheit der historischen Gebilde auch hier niemals ganz gerecht werden können. Der Unterschied zwischen Stil und Richtung behält deshalb doch seine große Bedeutung, wie auch unsre weiteren Erörterungen zeigen werden. Wenn wir von jonischem und dorischem Stil sprechen, so liegt der Unterschied auf einem ganz anderen Gebiet, als wenn wir von einer impressionistischen oder expressionistischen, naturalistischen oder idealistischen Kunstrichtung reden. Daß auf dem Gebiet mancher bildenden Künste, namentlich Ornamentik und Architektur, der Stil sich schärfer von der Kunstrichtung sondert als z. B. auf dem Gebiet der Wortkunst, ist natürlich kein Zufall, sondern beruht auf der größeren Bedeutung des Formalen in jenen Künsten.

Ich versuche nunmehr zunächst, Ihnen die wichtigsten Kunst**richtungen**, wie sie sich einerseits aus den kunsthistorischen Tatsachen und andrerseits aus unsrer Definition ergeben, systematisch auseinanderzusetzen. Das Verhältnis des Kunstwerks zur Wirklichkeit kann sich offenbar nach folgenden Richtungen verschieden gestalten:

erstens der Künstler ahmt ohne Auswahl alles Wirkliche möglichst treu nach, wir bezeichnen diese Richtung als „extremen Naturalismus“ oder auch schlechthin als „Naturalismus“; —

zweitens der Künstler wählt nach irgendwelchen Prinzipien oder auch nach dem bloßen Gefühl bestimmte wirkliche Objekte zu einer möglichst treuen Nachahmung aus, wir nennen diese Richtung „gemäßigten Naturalismus“ oder „Realismus“; —

drittens der Künstler gestaltet die wirklichen Objekte in mehr oder weniger erheblichem Maß um oder schafft sogar durch Neukombination Objekte, die in der gegebenen Wirklichkeit erfahrungsgemäß überhaupt nicht vorkommen; für diese Richtung,

die sich in zahlreiche weit divergierende Unterrichtungen spaltet, empfiehlt sich der Sammelname „Transformismus“, der jedoch bei der großen Verschiedenheit und Selbständigkeit der ihm subordinierten Unterrichtungen praktisch geringe Bedeutung hat.

Bevor ich auf die einzelnen Richtungen näher eingehe, sei generell voraus bemerkt, daß die Terminologie aller dieser Richtungen im höchsten Maß verwahrlost ist. Da in der Kunstgeschichte die einzelnen Richtungen durchweg mit teils zufälligen teils notwendigen Begleiterscheinungen verknüpft sind, hat man diese oft mit dem Prinzip der ganzen Richtung zusammengeworfen. Dazu kommt ein unglaublich laxer Gebrauch der Termini, wie er z. B. gerade für Naturalismus und Realismus bis heute besteht, und eine minimale Rücksichtnahme auf die Terminologie der Vorgänger.[1]

Wir untersuchen zuerst die prinzipielle ästhetische Stellung des extremen Naturalismus. Bis zu seiner äußersten Konsequenz ist er wohl niemals in der Kunstgeschichte vertreten worden. Man hat wohl noch nicht gewagt, ein Stilleben von Kothaufen oder Kehricht zu malen. Gewisse Bevorzugungen hat selbst der extremste Naturalist nicht ganz zu unterdrücken gewußt. Zu Gunsten dieser Richtung könnte man behaupten, daß die Wahrheit, d. h. die wirklichkeitsgetreue Nachahmung und nur diese an sich ästhetischen Wert habe. Indes ist die Unrichtigkeit dieses Satzes leicht nachzuweisen: man denke sich, ein Dichter beschreibe uns mit der größten Genauigkeit ein schmutziges Handtuch, gebe uns für jeden Schmutzfleck die Größe, die Form, die Färbung absolut richtig an, oder ein Maler stelle dasselbe auf seiner Leinewand absolut getreu dar: wir würden vielleicht sein Geschick und seine Zuverlässigkeit bewundern, aber keinerlei spezifischen ästhetischen Genuß haben. Wir stellen also — wie schon in der ersten Vorlesung (I, S. 23 ff.) — fest, daß das Alethische und das Ästhetische sich nicht decken, und daß der extreme Naturalist beides verwechselt.

Ganz anders verhält es sich mit dem gemäßigten Naturalismus oder Realismus. Er ist in der Kunstgeschichte zu den verschiedensten Zeiten und in den mannigfaltigsten Formen aufgetreten. Ich erinnere Sie beispielsweise an die naturalistischen Felsenzeichnungen der primitiven Jäger in der älteren Steinzeit,

1) So versteht z. B. Muther in seiner Geschichte der Malerei im 19. Jahrh., München 1893, Bd. 2, S. 627 unter Naturalismus im Gegensatz zur folgenden Darstellung den „Realimus, erweitert durch das Studium des Milieus“, also diejenige Richtung, die wir bald als pleinairistischen Impressionismus kennen lernen werden.



an die nicht weniger naturalistischen Skulpturen der hellenistischen Kunst[1], an einzelne mittelalterliche Gemälde und Schnitzereien, in denen nur durch die Mangelhaftigkeit der Technik eine Abweichung von der offenbar gewollten Naturtreue zustande kommt, an die großen italienischen „Realisten" des 16. und zum Teil auch 17. Jahrhunderts wie Caravaggio (1569—1609) und an die naturalistischen Schulen, die auf vielen Kunstgebieten etwa seit 1880 allmählich für mehrere Jahrzehnte die Herrschaft an sich rissen.[2] Dieser Realismus will nicht etwa nur alles so darstellen, als ob es wirklich wäre, und will auch ebensowenig nur alles so wiedergeben, wie es wirklich sein könnte, sondern er verlangt, daß nur das dargestellt wird, was wirklich ist, und daß es daher auch nur so dargestellt wird, wie es wirklich ist. Jede Umgestaltung der Wirklichkeit ist verboten, nur eine Auswahl aus der Wirklichkeit erlaubt. Die kombinierende und komponierende Tätigkeit der Phantasie fällt weg, nur die Auswahl und die technische Ausführung bleiben übrig. Für die Auswahl selbst gibt der Realismus keine allgemeinen Regeln. Sie ist dem Geschmack des einzelnen Künstlers überlassen. Immerhin zeigt sich allenthalben die Neigung, nicht das formal Schöne, sondern das Charakteristische zu bevorzugen (vgl. I, S. 26), also dasjenige, was sich — sei es als Individuum sei es als Typus — besonders scharf abhebt. Courbet, der auf der Pariser Weltausstellung i. J. 1855, von der Jury zurückgewiesen, in einer Holzbaracke eine Sonderausstellung seiner Bilder veranstaltete und damit den modernen Realismus in der französischen Malerei begründete, wählt seine Figuren aus dem Alltagsleben meistens so, daß sie durch einen oder mehrere charakteristische Züge auffallen. Sein berühmtes „Begräbnis in Ornans" im Louvre zeigt uns eine Auswahl von Köpfen und Gestalten, wie sie sich in unsrer Durchschnittswelt wohl nicht so leicht zusammenfinden wird.[3] Wenn die Auswahl vieler moderner Realisten sich sogar nicht selten gerade auf das Häßliche, Gemeine und selbst Widrige gerichtet hat, so ist dies psychologisch leicht

---

1) Beispiele: Fischer und Bäuerin mit Lamm in Rom im Konservatorenpalast; Neger in Paris im Cabinet des médailles. Selbst den Barberinischen Faun der Münchener Glyptothek kann man mit bestimmten Vorbehalten hierher rechnen.

2) Vgl. H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886, S. 81 (Richtung auf das Natürliche).

3) Es ist wohl auch anzunehmen, daß der Maler hier nicht absolut naturtreu die Wirklichkeit nachgeahmt, sondern wirkliche Beobachtungen teils nur kombiniert teils schärfer akzentuiert hat.



zu verstehen: es sollte der Kontrast gegen die idealisierenden Maler des „Schönen" möglichst scharf hervorgehoben werden.

Sehr schwierig gestaltet sich die Position des Realismus gegenüber Künsten, die überhaupt nichts im strengen Sinne nachahmen. Wo bleibt z. B. die Nachahmung bei allen absoluten Musikwerken? Oder sollen wir diesen — nur um die realistische Theorie aufrechterhalten zu können — die Zugehörigkeit zur Kunst absprechen? Ein Realist im strengen Sinn darf nicht einmal die Programmusik zulassen, da auch diese nicht ein Wirkliches schlechthin nachahmt, sondern nur einen Inhalt und obendrein oft genug einen unwirklichen in der ganz wirklichkeitsfremden Sprache der Musik ausdrückt. Wir müßten uns vom streng realistischen Standpunkt auf eine Auswahl unter den Naturlauten — Tierstimmen, Säuseln der Blätter, Rauschen des Baches, Donner — beschränken. Die Musik würde zu einer Geräuschkunst herabsinken. Wollte sich aber der Realist damit helfen, daß er irgendwelche Beziehung auf die Wirklichkeit für genügend erklärt, so würde er erstens sein Hauptprinzip preisgeben und zweitens gegenüber der absoluten Musik doch nach wie vor vollkommen hilflos sein. So ist er schließlich gezwungen, für die Musik überhaupt eine Ausnahme zuzugestehen, und damit bricht sein ganzes Gebäude zusammen; denn es ist schlechterdings nicht einzusehen, weshalb in diesem allgemeinsten prinzipiellen Punkt die übrigen Künste anders gestellt und strengeren Bedingungen unterworfen sein sollten als die Musik. Ich mache Sie außerdem auf die bemerkenswerte Tatsache aufmerksam, daß somit gerade diejenige Kunst, für die der Empfindungsfaktor und — wie ich hinzufüge — der formale Faktor am bedeutsamsten ist, zu der realistischen Theorie im schärfsten Gegensatz steht.

Ich habe geflissentlich bisher den Realismus in der Dichtkunst übergangen, weil er in einigen Beziehungen eine Sonderstellung einnimmt. Da nämlich die Dichtkunst Wortkunst ist, also nicht direkt die Objekte selbst darstellt wie die bildenden Künste, sondern nur die Vorstellungen der Objekte indirekt durch die Sprache weckt, so kann von einer durchgängigen Nachahmung der Wirklichkeit im eigentlichen Sinn bei ihr gleichfalls überhaupt keine Rede sein.[1] Der Realist muß sich auf die Forderung beschränken,

1) Nur wenn der Dichter die Äußerungen, Gespräche usf. von Personen in seinem Werk wiedergibt, kann von einer Nachahmung in strengem Sinn gesprochen werden. Bei dem aufgeführten Drama kommen selbstverständlich — entsprechend der Verschmelzung mit der bildenden Kunst (I, 94) — noch viele andere direkte Nachahmungen hinzu. — Ich mache Sie bei dieser Gelegenheit auch auf die



daß die zu erzeugenden Vorstellungen wirklichen Gegenständen genau **entsprechen**. Es ist leicht begreiflich, daß gerade diese Einschiebung des Mediums der Sprache von jeher der Transformation der Wirklichkeit Vorschub geleistet hat. Der Mensch vermag sowieso nur sehr schwer ein Erinnerungsbild unverändert festzuhalten, das Vergessen reißt nicht nur Lücken, sondern gestaltet auch um[1], und gerade bei gefühlsbetonten Erlebnissen sind diese Umgestaltungen besonders groß. Bei der zeichnerischen und malerischen Wiedergabe kann der fortlaufende Vergleich des Erinnerungsbildes mit der entstehenden Zeichnung oder Malerei wenigstens weitere Entstellungen verhüten; bei der sprachlichen Wiedergabe in Dichtungen bleibt zur Kontrolle nur der sehr unsichere Vergleich des Erinnerungsbildes mit dem unbestimmten aus den gewählten Worten sich ergebenden Vorstellungsbild, und damit ist weitergehenden Abweichungen von der Wirklichkeit Vorschub geleistet. Der primitive Schildkrötenjäger, von dessen realistischem Jagdgedicht ich Ihnen in einer der ersten Vorlesungen berichtet habe (I, S. 52), mag **vielleicht** noch ganz auf dem realistischen Standpunkt gestanden haben, d. h. nur unter den wirklichen Erlebnissen eine Auswahl getroffen und das ausgewählte Erlebnis durchaus naturgetreu sprachlich dargestellt haben, aber dieser primitivste Standpunkt ist — das lehren gerade unsre Erfahrungen an rezenten primitiven Völkern — schon sehr früh aufgegeben worden: die Phantasie machte ihre Rechte geltend und fand in der Sprache ein gefügiges Werkzeug; so gestaltete sie die Erinnerungen mehr und mehr um und brachte sie in neue Kombinationen, denen schließlich ein analoges wirkliches Erlebnis garnicht mehr entsprach. Die Literaturgeschichte berichtet uns daher von einem fast ununterbrochenen Kampf der realistischen mit der transformistischen Richtung, in dem bald dieser bald jener der Sieg zufällt.

Eine kurze Kritik des Realismus haben wir schon in der ersten Vorlesung versucht. Wir fügen jetzt hinzu, daß, wenn das Ästhetische, wie wir damals ausgeführt haben, von dem Alethischen verschieden ist, gar nicht abzusehen ist, weshalb es dem Künstler verwehrt sein sollte, vermöge seiner Phantasie gleiche oder noch höhere ästhetische Objekte zu schaffen, als die Natur sie uns liefert.

---

folgenschwere Tatsache aufmerksam, daß in der Dichtkunst eine eigentümliche „Dissoziation" auftritt, insofern der Empfindungsfaktor im Wort liegt und dies vom ästhetischen Objekt selbst total verschieden ist.

1) Leitf. d. phys. Psychol. 12. Aufl., S. 333f.



Da der Realist im Gegensatz zu dem extremen Naturalisten zugibt, daß nicht alle Naturobjekte ästhetisch wirken und selbst eine Auswahl unter den Naturobjekten zuläßt oder sogar fordert, so werden wir dem Künstler gestatten müssen, daß er im Sinn dieser Auswahl, auf die es also offenbar schließlich doch allein ankommt, auch schöpferisch tätig ist. Mit dieser Zurückweisung ist nun aber die Bedeutung des Realismus[1] in der Kunstgeschichte nicht erledigt. Wenn auch theoretisch unberechtigt, hat er doch historisch eine gewaltige Bedeutung, insofern er ästhetisch nicht oder nicht genügend motivierten Abweichungen von der Wirklichkeit entgegentritt. Wenn Uhde auf seinen Bibelgemälden Christus unter Handwerker und Bauern unsrer Zeit versetzt[2], so ist diese Abweichung von der Wirklichkeit ästhetisch durchaus begründet: die Gestalt Christi ist zeitlos und wird uns menschlich näher gerückt, wenn sie in unsrer eigenen Umwelt auftritt.[3] Wenn dagegen jemand Julius Cäsar im Frack oder im Rokokokostüm malen oder auf der Bühne darstellen wollte, so würde unser ästhetisches Gefühl sich empören: die Abweichung von der erwarteten Wirklichkeit würde unsre Aufmerksamkeit auf das Stärkste erregen, ästhetisch ganz unverständlich bleiben und unsre ästhetische Lust an dem Gemälde bzw. Drama durch eine negativ betonte Ablenkung empfindlich stören oder vielmehr vernichten.[4] Aus dieser Formulierung ersehen Sie zugleich, daß es immer auch darauf ankommt, ob die

---

1) Aus der äußerst ausgedehnten Literatur führe ich Ihnen nur einige Werke an, die für die allgemeine Ästhetik des Realismus bzw. Naturalismus in der Dichtkunst besonders bemerkenswert sind: O. Doell, Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama, Halle 1910 (z. B. S. 142 ff.); S. Bytkowski, G. Hauptmanns Naturalismus und das Drama, Hamburg-Leipzig 1908; Alfr. Kerr, Das neue Drama, 2. Aufl. Berlin 1907; R. F. Arnold, Das moderne Drama, Straßburg 1908; O. Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tode, Berlin 1919; A. Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, Leipzig 1916.

2) Sein erstes großes Bibelbild wurde 1884 ausgestellt.

3) Nicht in demselben Maße gilt dies von den biblischen Gemälden Ed. v. Gebhardts, der ähnlich wie Leys die Ereignisse des neuen Testaments in das 15. Jahrhundert projizierte. Ganz fehlt aber auch hier die ästhetische Motivierung keineswegs, sie ist nur nicht so allgemein zugänglich wie in den Uhdeschen Bildern: die eigentümliche spätmittelalterliche, niederländische oder nürnbergische Stimmungsnüance der Gebhardtschen Bilder gibt den Gestalten des neuen Testaments einen ganz besonderen, man möchte fast sagen: bürgerlichen Reiz. — Vgl. auch Bd. I, S. 296 über plastische Darstellung moderner Menschen in antikem Gewand!

4) Gottsched hat in dieser Beziehung um die deutsche Dramaturgie große Verdienste.



Abweichung so erheblich ist, daß sie die Aufmerksamkeit erregt. Eine peinliche historische Kostümtreue, wie sie vereinzelte Gelehrte erkennen und würdigen könnten, ist vollständig überflüssig. In dieser Beziehung hat das Meininger Hoftheater sich manche Übertreibungen zu Schulden kommen lassen. Auch hier muß das Alethische vom Ästhetischen geschieden werden und kann nur insoweit Berücksichtigung verlangen, als es auf den ästhetischen Genuß Einfluß hat.

Wir können somit dem Realismus eine große erzieherische Bedeutung in der Entwicklung der Kunst nicht absprechen, beharren aber im übrigen auf unsrer theoretischen Ablehnung des generellen realistischen Prinzips. Wir gehen jetzt noch einen Schritt weiter und behaupten, daß die Nachahmung der Realität, die der Realist verlangt, eine Unklarheit in sich birgt, und daß damit der Realismus selbst gewissermaßen zu einer Fort- und Umbildung seiner Theorie getrieben wird. Die Wirklichkeit nämlich, die der Realist nachahmen will, ist natürlich nicht eine Welt der Dinge an sich im Sinn des Philosophen oder der Atome und Moleküle und Energiefelder im Sinn des Naturforschers, sondern durchaus nur die Empfindungswirklichkeit. Der Künstler soll die Wirklichkeit, wie wir sie sehen, hören usf., unverändert darstellen. Es ist nun aber sehr charakteristisch, daß der Realismus dies Prinzip vorzugsweise nach der negativen Seite — Vermeidung aller Transformationen und aller Neuschöpfungen — durchführt und die positive Seite — treue Wiedergabe des Empfindungstatbestandes vernachlässigt. Er ist immer geneigt, so etwas wie einer objektiven Empfindung, die von jedem Subjekt losgelöst ist, nachzujagen. Er nähert sich dadurch dem Verismus, der, wie wir alsbald hören werden, nicht darstellt, was er sieht, sondern was er weiß. Sobald der Realismus anerkennt, daß das Objekt sich in der Empfindung des Individuums verändert, und daß objektive Empfindungstatbestände überhaupt nicht existieren, ist er gezwungen, seine Ablehnung aller Transformationen aufzugeben und wenigstens den subjektiven Empfindungsakt in aller seiner Mannigfaltigkeit zu berücksichtigen: so geht der Realismus fast mit Zwang in den Impressionismus über.[1]

Der **Impressionismus** ist wie die meisten allgemeinen Kunstrichtungen in sehr verschiedener Weise definiert worden. Ins-

1) Werner Weisbach, Impressionismus, Berlin 1910, Bd. 1, S. 3, hebt mit Recht hervor, daß es einen „mehr naturalistischen“ und einen „mehr psychologischen“ Impressionismus gibt.



besondere hat man ihm oft Merkmale zugeschrieben, die nur der speziellen Form des malerischen Impressionismus, die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts von Manet ausgegangen ist, zukommen.[1] Das gemeinsame Grundmerkmal aller impressionistischen Richtungen sehe ich in der Forderung einer möglichst genauen Wiedergabe eines von wirklichen Objekten verursachten Empfindungstatbestandes, wie er sich unter dem Einfluß einer Gefühlslage des Subjektes gestaltet. Von dem Realismus unterscheidet er sich also — unbeschadet der Existenz mannigfacher Übergänge — dadurch, daß erstens die Wiedergabe der rein subjektiven Empfindungswirklichkeit im positiven Sinn viel stärker betont wird und zweitens die Transformation durch Gefühlslagen erlaubt und sogar gefordert wird. Wir tun damit also schon den ersten Schritt in das Reich der transformistischen Kunstrichtungen. Gegenüber den übrigen transformistischen Richtungen ist der Impressionismus dadurch gekennzeichnet, daß nur eine emotionale d. h. gefühlsmäßige Transformation zugelassen wird.[2] Vorstellen und Denken, mithin Phantasie im weitesten Sinn ist vom streng impressionistischen Standpunkt aus bei der künstlerischen Tätigkeit auszuschalten. Das ganze ästhetische Erlebnis des Impressionisten verläuft noch im Wesentlichen passiv und zentripetal: Reiz — Empfindung — Gefühlsreaktion. Das Gefühlsmoment selbst ist nur reaktiv, nicht schöpferisch. Die Gefühlsreaktion erscheint nur als ein Widerhall, der allerdings nicht nur vom Reiz, d. h. dem Objekt, sondern auch von der Gefühlslage des Subjekts, des schaffenden und des genießenden, abhängig ist. Die aktive, zentrifugale Transformation und Kreation

---

1) Ein Vorläufer in Deutschland ist z. B. Blechen (vgl. über ihn G. J. Kern, Mon.schr. f. Kunstwissensch. 1909, Bd. 2, S. 432 (Fig. S. 455!).

2) Dabei bleibt zweifelhaft, ob auch diejenigen Transformationen ausgeschlossen sind, die sich an der Empfindung selbst normaler Weise ganz unabhängig von der künstlerischen Darstellung unter dem Einfluß von Vorstellungen vollziehen. Hierher gehören z. B. die sog. Heringschen „Gedächtnisfarben" (Leitf. S. 400). Wir sehen ein im Schatten liegendes und daher tatsächlich dunkelgraues Schneefeld unter dem Einfluß der Vorstellung „Schnee" weiß. Soll nun der Maler diese Empfindungstransformation mitmachen oder nicht? Im Gegensatz zu Marzynski (Ztschr. f. Ästh. 1920, Bd. 14, S. 90), der meint, daß „sich nur der Impressionismus restlos von den Gedächtnisfarben freigemacht" habe, glaube ich, daß das impressionistische Prinzip die Antwort auf diese Frage nicht eindeutig präjudiziert. Ich kann mir sehr wohl denken, daß selbst ein strenger Impressionist die Umgestaltung der Empfindung durch die Gedächtnisfarben zuläßt oder sogar fordert, weil sie dem tatsächlichen Charakter unsrer wirklichen Empfindungen entspricht.

der übrigen transformistischen Richtungen fehlt noch ganz. Wenn Zola — übrigens zum Teil im Widerspruch mit seinen sonstigen Äußerungen (vgl. I, S. 26) — behauptet, die Kunst sei „un coin de la nature vu à travers un tempérament“, so entfernt er sich von dem Naturalismus bzw. Realismus, den er sonst vertritt, und stellt sich auf den Boden des Impressionismus.[1] Mit der Einführung der emotionalen Transformation kommt auch zum ersten Male die künstlerische Originalität, die sich bei dem Realismus auf die bloße Auswahl beschränkte, einigermaßen, freilich noch in sehr unvollständiger Weise zum Recht.

Aus der scharfen Betonung der Wiedergabe der subjektiven Empfindungswirklichkeit ergeben sich insbesondere auf dem Gebiete der Malerei einige bedeutsame praktische Folgerungen, die allerdings nur der neuere Impressionismus konsequent und vollständig durchgeführt hat. Zunächst ergibt sich aus dem impressionistischen Prinzip, daß die Objekte in ihrer natürlichen Beleuchtung im Medium der freien umgebenden Luft dargestellt werden. Da die ältere nicht-impressionistische Malerei meistens geneigt war, die Objekte in einer unnatürlichen Atelierbeleuchtung und Atelieratmosphäre darzustellen und in veristischem Sinn von dem natürlichen Einfluß von Licht und Luft zu abstrahieren, so schrieb der Impressionismus die Forderung des Plein-air auf seine Fahne, und gelegentlich hat man geradezu Impressionismus und „Plein-airismus“ verwechselt. Eine solche eindeutige Beziehung zwischen beiden besteht gar nicht. Allerdings wird ein konsequenter Impressionist ausnahmslos bei der Darstellung von Objekten, die in freier Luft ihr Dasein haben, auch Pleinairist sein und bei anderen Objekten gemäß einer sinnentsprechenden Erweiterung und Modifikation des pleinairistischen Prinzips jeweils den Einfluß der tatsächlichen Licht- und Luftbedingungen berücksichtigen; es ist aber nicht abzusehen, weshalb

1) In der kunsthistorischen und ästhetischen Literatur wird die Beteiligung des Gefühlsmoments auf impressionistischen Kunstwerken oft ganz übersehen oder wissentlich ignoriert. Nur in dem naturalistischen Impressionismus von Weisbach (vgl. S. 267 Anm. 2) tritt das Gefühlsmoment zurück. Wer aus der Definition des Impressionismus das Moment der gefühlsmäßigen Wirklichkeit streicht, verliert die Möglichkeit einer Abgrenzung des Impressionismus gegen den Realismus oder sieht sich genötigt, den Impressionismus lediglich auf Grund akzessorischer technischer Merkmale (Illusionswirkung, „Plein-air“ usf.) zu definieren. Vgl. M. Picard, Das Ende des Impressionismus, München 1916; Edm. Claris, De l'impressionisme en sculpture, Nouv. Revue, Paris 1902, Ref.; A. Werner, Impressionismus und Expressionismus, Leipzig 1917, S. 21; Haendcke, Kunst f. Alle Bd. 26, S. 126.



diese natürliche Darstellungsweise anderen Kunstrichtungen verboten sein sollte. Der Impressionismus muß sie anwenden, die anderen Richtungen dürfen sie anwenden.[1] Dabei bleibt dem neueren Impressionismus das Verdienst unbestritten, daß er zum ersten Mal mit aller Entschiedenheit die Berücksichtigung von Licht und Luft theoretisch gefordert und praktisch durchgeführt hat.[2] Einzelne Vorläufer sind freilich in der Kunstgeschichte leicht nachzuweisen: so nenne ich Ihnen beispielsweise Piero della Francesca (vgl. Fig. 41).

Wie unzweckmäßig es ist, wenn viele Historiker[3] der bildenden Kunst die Forderung des Pleinair, bzw. generell die Berücksichtigung von Licht und Luft noch immer als das wesentliche Merkmal des Impressionismus anführen, geht übrigens schon daraus hervor, daß bei einer solchen Definition der Terminus „Impressionismus" außerhalb der bildenden Künste jede brauchbare Bedeutung verlieren würde, was doch gewiß weder zweckmäßig ist noch dem tatsächlichen Sprachgebrauch entspricht.

Eine weitere, nicht ganz so unerläßliche Forderung ergab sich für die Wiedergabe der Umrisse. Das natürliche Sehen ist meistens flüchtig, unser Blick verweilt in der Regel nicht länger auf einem und demselben Fixationspunkt, und die Einzelheiten werden oft übersehen. So gelangt der impressionistische Maler dazu, scharfe Umrisse zu vermeiden — wozu ihn schon das pleinairistische Prinzip veranlassen mußte —, skizzenhaft oder mit groben Pinselstrichen nur die wesentlichen, vom Gefühlswiderhall getroffenen Momente hervorzuheben und alle lediglich bei längerer Betrachtung und Untersuchung hervortretenden objektiven Merkmale wegzulassen. Die Unbestimmtheit der Form zieht dann weiter eine „Unklarheit" nach sich: die Sachdeutlichkeit, wie Wölfflin es nennt, geht verloren oder wird wenigstens beeinträchtigt. Er tritt dadurch zu dem Verismus in viel stärkeren Gegensatz als der Naturalismus und Realismus.

Noch weniger eng ist der prinzipielle Zusammenhang des Impressionismus mit bestimmten Forderungen der Maltechnik. Immerhin war es kein Zufall, daß gerade der neuere Impressionismus die letzteren zuerst aufstellte und verwirklichte. Sobald der Impressionist die Objekte in ihrer vollen Licht- und Lufterscheinung empfindungstreu

---

1) Nur ein strenger Verismus, der die Objekte unsrem Wissen gemäß, unabhängig von ihrem Erscheinen dargestellt wissen will, läßt sich mit dem Pleinairismus nicht wohl vereinigen.

2) Vgl. hierzu Th. Duret, Histoire de Edouard Manet etc., Paris 1906.

3) Vgl. R. Muther, Studien, Berlin 1925, S. 389.



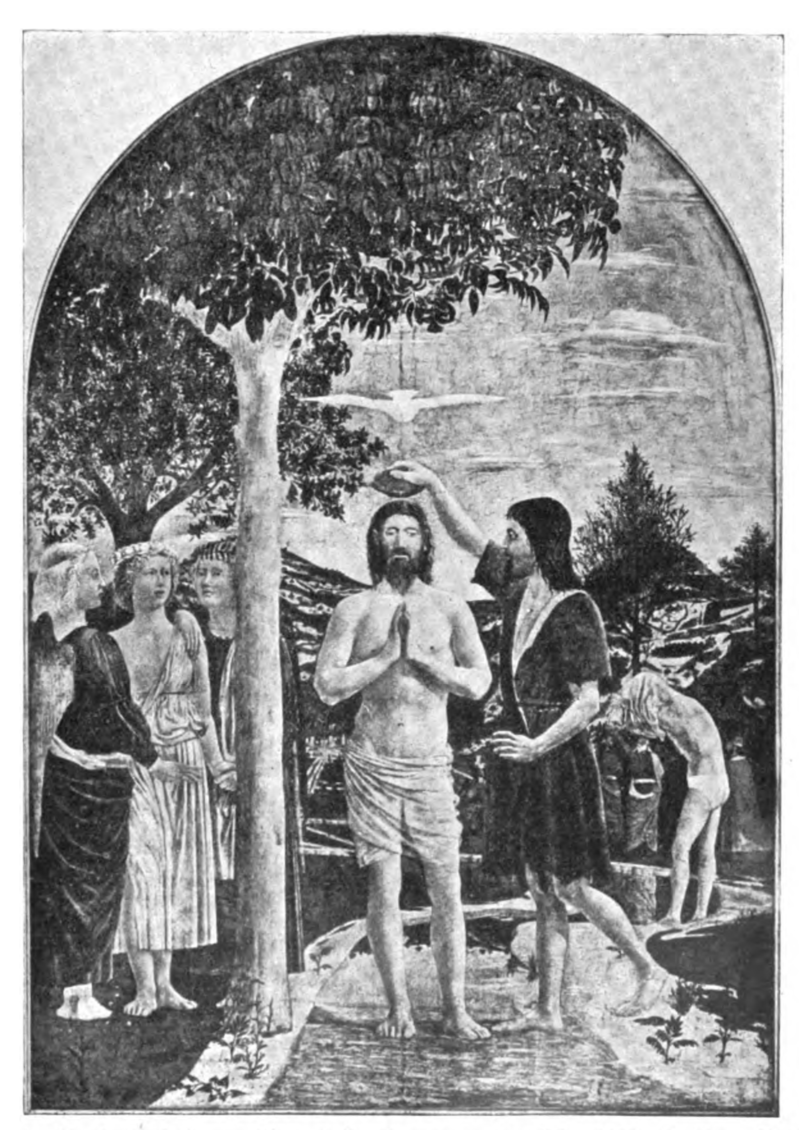


Fig. 41. Taufe Christi von Piero della Francesca, c. 1420—1492, London, National **Gallery** (aus Fr. Landsberger, Die künstl. Probleme der Renaissance, Halle a. S. 1922, Max Niemeyer). Vgl. II, S. 270.

darsteller
keit noch
Pigmentf
adäquat,
l. S. 18
Es mußt
die früh
und die
man da
Pinsels
Es ist
gebnis
von S
außer
daß s
Entfe
Abwe
Unlu
dann
sond
den
wirk
Mor
aus
für
we
we
im
de
a
h
r

darstellen wollte, versagte die alte Farbentechnik: weder die Helligkeit noch die Sättigung der nach den alten Methoden aufgetragenen Pigmentfarben (vgl. I, S. 180) war unsrer Empfindungswirklichkeit adäquat, und der Unterschied zwischen Oberflächen- und Raumfarben (I, S. 183) konnte nur sehr unvollkommen wiedergegeben werden. Es mußten daher neue Methoden gesucht werden. Hierher gehört u. a. die früher von uns bereits kurz besprochene Pointillier- oder Punktier- und die Strichelmethode. Den Eindruck von Raumfarben versuchte man dadurch zu erzielen, daß man die Konturen verwischte, die Pinselstriche als solche stehen ließ und die Lasuren modifizierte. Es ist unzweifelhaft, daß so manche ästhetisch befriedigende Ergebnisse erzielt wurden. Ich nenne Ihnen beispielsweise die Bilder von Segantini, Paul Signac, Paul Baum. Allerdings mußte man außer vielen Übertreibungen den Nachteil in den Kauf nehmen, daß solche Bilder nur bei der Betrachtung in einer bestimmten Entfernung ästhetisch positiv wirkten und bei relativ geringen Abweichungen von diesem optimalen Standpunkt sogar ästhetische Unlustgefühle weckten. Dieser Mißstand macht sich besonders dann sehr empfindlich geltend, wenn ein Bild nicht nur als solches, sondern auch dekorativ als Teil eines größeren Ganzen, das von den verschiedensten Standpunkten aus betrachtet werden muß, wirken soll. Da es ganz unberechtigt wäre, solche dekorative Momente — beispielsweise im Zusammenhang mit der Architektur — aus der Malerei durchweg zu verbannen, so wird die Entscheidung für und gegen die neuen Methoden von Fall zu Fall getroffen werden müssen und oft auch eine Kompromißlösung notwendig werden. Beiläufig bemerke ich noch, daß die Bezeichnung „Neoimpressionismus" für diese neuen technischen Richtungen innerhalb des Impressionismus sehr unzweckmäßig ist; denn der Impressionismus, auch der neuere, ist weder vermöge seines Prinzips noch auch historisch-tatsächlich unlöslich und ausschließlich mit diesen technischen Neuerungen verknüpft.

Im Bereich der anderen Künste[1] ist der Impressionismus nicht zu so scharfen Folgerungen gelangt und hat sich überhaupt nicht so scharf gegen die übrigen Kunstrichtungen abgesetzt. In der Dichtkunst gehen der Realismus und der Impressionismus oft unmerklich ineinander über. Da der Empfindungsfaktor in der

1) Die impressionistische Helldunkelkunst (= Schwarzweißkunst I, S. 77) verhält sich in manchen Beziehungen ähnlich wie die Malerei. Sehr lehrreich ist hierfür die Abhandlung von E. v. Sydow über die neue Graphik von Franz M. Jansen, Ztschr. f. bild. Kunst 1918, Jahrg. 54, S. 33 ff.



ung.

spielt, so würde eine stren
kaum noch von einer wissen
schen Objekts unterscheide
auf die Gestaltung Einflu
er fast noch mehr als de
onismus gedrängt. Dahe
n und sogar auch viel
unsrer Definition –
n waren. Arno Hol
enten Naturalismus
er sieht die Wel
rs bzw. einer be
fluß der letztere
wie viele de
Die papiern
anz dasselb
bern". Da
ein reine
mus.
- oder,
im
r

alle diese Richtungen unter der ge-
ealistische Kunstrichtung" oder
en, leider aber ist dieser Terminus
n Mißbrauch so farblos und vieldeutig
heint, auf ihn zu verzichten oder ihn
n, wie Sie alsbald hören werden, für
stehenden Richtungen zu verwenden.
Terminus „**Expressionismus**" ge-
t der Gegensatz zum „Impressionis-
rschende Sprachgebrauch kennt den
ausschließlich im Sinn einer ganz
htung, und es würde schwere Ver-
ötzlich in einem viel allgemeineren
Ich ziehe es daher vor, von **imagi-
chen** Kunstrichtungen zu sprechen.[1]
ilung dieser imaginistischen Rich-
besprochenen Gründen unmöglich.
ufgabe, die einzelnen Richtungen,
tgeschichte aufgetreten sind, nach
zu ordnen. Zuerst nenne ich Ihnen
n als die **typisierende** bezeichnet.
ll, daher bleibt der Naturalist und
ipressionist bei dem Individuellen
sogar in doppeltem Sinn und in
fern er das individuelle Wirkliche
ll seiner individuellen Gefühlslage
ofern kann der Realist — ich meine
ler Impressionist, ohne seinem Stand-
ı das Typische darstellen, als es ihm
individuelle Wirkliche für seine Dar-
nes den Typus am besten **repräsentiert**.
treter des Realismus von der ästhetischen
eristischen sprechen, so schwebt ihnen
rakteristische Repräsentation des Typus vor.
isierenden Richtung, die wir jetzt im Auge
eine solche bloße **Auswahl** unter dem Wirk-
und gestalten das Wirkliche **auf Grund ihrer**
nn eines Typus aus. Am stärksten ist dieser
Skulptur vertreten. Hierher gehören zahllose

auch von „abstractio imaginationis".

Dichtkunst eine viel geringere Rolle spielt, so würde eine streng realistische Dichtung sich überhaupt kaum noch von einer wissenschaftlichen Beschreibung eines ästhetischen Objekts unterscheiden, wenn nicht die Gefühlslage des Subjekts auf die Gestaltung Einfluß gewänne. So wird der realistische Dichter fast noch mehr als der bildende Künstler auf die Bahn des Impressionismus gedrängt. Daher verstehen wir, daß die meisten realistischen und sogar auch viele naturalistische Dichter — immer im Sinn unsrer Definition — doch schon mehr oder weniger Impressionisten waren. Arno Holz z. B. ist selbst in der Phase seines „konsequenten Naturalismus" doch schon zu einem guten Teil Impressionist[1]: er sieht die Welt vom Standpunkt eines bestimmten Temperaments bzw. einer bestimmten Gefühlslage und stellt sie unter dem Einfluß der letzteren dar. Das lehren seine damaligen Gedichte ebenso wie viele der zusammen mit Johannes Schlaf verfaßten Werke: Die papierne Passion, Papa Hamlet und die Familie Selicke. Und ganz dasselbe gilt von G. Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" und „Webern". Das fühlende Subjekt ist nicht ausgeschaltet. Bald überwiegt ein reiner Realismus bald ein stark realistisch gefärbter Impressionismus.

Im Impressionismus ist die Transformierung der Natur- oder, wie wir jetzt richtiger sagen, der Empfindungswirklichkeit im Minimum. Der Einfluß der Gefühlslage des Künstlers bedingt nur ein Mindestmaß inhaltlicher Transformation. Alle weiteren transformistischen Kunstrichtungen sind dadurch gekennzeichnet, daß durch die Phantasie des Künstlers die Wirklichkeit sehr erheblich umgestaltet oder sogar ganz neugeschaffen wird. An Stelle der relativen Passivität des impressionistischen Künstlers tritt eine vorherrschende Aktivität. Neben der Gefühlslage des Subjekts kommt sein kombinierendes Vorstellen und Denken zur Geltung. Die zentripetale Verlaufsrichtung, von der wir vorhin gesprochen haben, wird durch die zentrifugale verdrängt. Schließlich ist ein wirklicher Vorwurf — ein sogen. reales Objekt — als Substrat überhaupt nicht mehr notwendig, sondern der Künstler schafft das Kunstwerk aus seiner Phantasie heraus in voller Freiheit.[2] Am

1) Damals definierte Holz: „die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Vielleicht steckt hinter den „jedweiligen Reproduktionsbedingungen" doch auch die Gefühlslage unsrer Definition des Impressionismus. Später, in seiner Revolution der Lyrik, Berlin 1899, S. 107 setzt Holz „Mittel" statt der „jedweiligen Reproduktionsbedingungen".

2) Selbstverständlich muß jedoch in letzter Linie die Phantasie auch mit einem Material arbeiten, dessen Elemente sie aus dem Gegebenen geschöpft hat.

zweckmäßigsten würde man alle diese Richtungen unter der gemeinsamen Bezeichnung „idealistische Kunstrichtung“ oder „Idealismus“ zusammenfassen, leider aber ist dieser Terminus durch einen jahrhundertelangen Mißbrauch so farblos und vieldeutig geworden, daß es angezeigt scheint, auf ihn zu verzichten oder ihn vielmehr in abgeänderter Form, wie Sie alsbald hören werden, für eine Spezialform der in Rede stehenden Richtungen zu verwenden. Ebensowenig scheint mir der Terminus „Expressionismus“ geeignet. Allerdings ist zunächst der Gegensatz zum „Impressionismus“ bestechend, aber der herrschende Sprachgebrauch kennt den Terminus Expressionismus fast ausschließlich im Sinn einer ganz speziellen transformistischen Richtung, und es würde schwere Verwirrung stiften, wenn er nun plötzlich in einem viel allgemeineren Sinn verwendet werden sollte. Ich ziehe es daher vor, von imaginistischen oder independistischen Kunstrichtungen zu sprechen.[1]

Eine streng-logische Einteilung dieser imaginistischen Richtungen zu geben, ist aus den oft besprochenen Gründen unmöglich. Wir haben vielmehr nur die Aufgabe, die einzelnen Richtungen, wie sie tatsächlich in der Kunstgeschichte aufgetreten sind, nach ihrem systematischen Charakter zu ordnen. Zuerst nenne ich Ihnen eine Richtung, die man am besten als die typisierende bezeichnet. Das Wirkliche ist stets individuell, daher bleibt der Naturalist und der Realist ebenso wie der Impressionist bei dem Individuellen stehen. Der Impressionist ist sogar in doppeltem Sinn und in doppeltem Maß individuell, insofern er das individuelle Wirkliche auch im Spiegel und Widerhall seiner individuellen Gefühlslage nachahmend darstellt. Nur insofern kann der Realist — ich meine den gemäßigten — und auch der Impressionist, ohne seinem Standpunkt untreu zu werden, auch das Typische darstellen, als es ihm unverwehrt bleibt, dasjenige individuelle Wirkliche für seine Darstellung auszuwählen, welches den Typus am besten repräsentiert. Wenn die theoretischen Vertreter des Realismus von der ästhetischen Bedeutung des Charakteristischen sprechen, so schwebt ihnen sehr oft eine solche charakteristische Repräsentation des Typus vor. Die Vertreter der typisierenden Richtung, die wir jetzt im Auge haben, verzichten auf eine solche bloße Auswahl unter dem Wirklichen ganz und gar und gestalten das Wirkliche auf Grund ihrer Phantasie im Sinn eines Typus aus. Am stärksten ist dieser Typismus in der Skulptur vertreten. Hierher gehören zahllose

1) Früher sprach man auch von „abstractio imaginationis“.



mehr oder weniger nackte weibliche Statuen, die in fröstelnder Fülle unsre Ausstellungen und Museen bevölkern und oft ohne jeden Anspruch auf Schönheit u. dgl. lediglich den Typus Weib darstellen. In der Regel geht aber der Typist noch einen Schritt weiter: er stellt nicht schlechthin den Typus dar, wie er sich durch bloße Abstraktion aus den Individuen ergibt, sondern einen Typus, wie ihn seine Phantasie vervollkommnend oder idealisierend gestaltet. So wird die typisierende Kunstrichtung zur idealisierenden oder perfektionierenden. Der in dieser Weise gebildete Typus, entfernt sich oft sehr weit von dem Typus, den eine objektive Abstraktion aus den realen Individuen ergeben würde. Auch steht es der idealisierenden Richtung selbstverständlich frei, ob sie diese idealisierende Typisierung an einem wirklichen Individuum vornehmen oder ein ganz neues Individuum als idealisierten Typusvertreter schaffen will. Schließlich kann sogar die Typisierung ganz gegen die Idealisierung zurücktreten: der Künstler schafft die individuelle Idealgestalt eines Philosophen, ohne gerade damit einen Idealtypus[1] bestimmt im Auge zu haben. Jedenfalls leuchtet ein, daß erst mit dem Übergang von der Typisierung zur Idealisierung die endgültige Trennung von dem Realismus und Impressionismus vollzogen und der entschiedene Imaginismus hergestellt ist.

Die klarsten Beispiele für diese idealisierende Richtung liefert wiederum die Plastik. Wir haben früher (I, S. 269 ff.) gehört, daß das Werk des bildenden Künstlers schließlich doch immer, im Gegensatz zu den Werken der Wortkunst, ein individuelles Objekt bleibt, daß aber der Künstler trotzdem durch bestimmte Mittel dem Beschauer die Auffassung als Typus näher zu legen vermag. Jetzt können wir hinzufügen, daß die Idealisierung, insofern sie sich von der individuellen Wirklichkeit entfernt, ebenfalls wesentlich zur Herstellung jenes Schein-Typischen beitragen kann. Die griechische Plastik insbesondere der sog. klassischen Zeit bietet ausgezeichnete Beispiele. Einerseits werden bestimmte Individuen idealisiert (vgl. I, S. 274/5), andrerseits werden ganz neue Idealindividuen von typischer Bedeutung geschaffen. Zur ersten Gruppe gehören beispielsweise die Statuen bzw. Hermen des Sophokles im Lateran, des Äschines in Neapel, des Perikles in London und Rom. Besonders interessant sind die verschiedenen Sokrates-Hermen, da sie ver-

1) Auf die interessanten logischen und psychologischen Beziehungen zwischen „Ideal" und „Typus" habe ich hier nicht einzugehen. Ich bemerke nur, daß man für die Zwecke der Ästhetik das Ideal als einen fingierten Typus auffassen kann. — Vgl. auch Volkelt, Syst. d. Ästh. III, S. 329 über „potenzierenden Stil".

schiedenen Kunstrichtungen angehören: die Neapeler Büste, mit der eine kleine Bronze der Glyptothek in München übereinstimmt, ist durchaus realistisch, während die Büsten im Nationalmuseum und in der Villa Albani in Rom — die erstere vielleicht ein Werk des Lysipp — einer idealisierenden Kunstrichtung entsprechen.[1] Aus der Kaiserzeit nenne ich Ihnen vor allem die Statuen des Antinous, des Lieblings Hadrians. Zur zweiten Gruppe rechne ich auch die meisten Statuen von Göttern, Göttinnen, Nymphen, Heroen usf. Man muß nur in Betracht ziehen, daß die Idealisierung hier durch die Dichtkunst schon nach vielen Richtungen vorbereitet war, und daß sehr oft das Ziel des Dichters die Überschreitung des Typus Mensch und die Schöpfung eines übermenschlichen Typus war. Später spielten in der christlichen Kunst Gottvater, Christus, die Madonna, die Apostel und Märtyrer eine ähnliche Rolle. Gerade weil die wirklichen Originale unzugänglich waren, wurden die Künstler auf den Weg der idealisierenden und typisierenden Phantasie gedrängt. Die Renaissance wimmelt von solchen Beispielen. Nur ausnahmsweise traten Künstler auf, die rein realistisch arbeiteten oder wie Donatello bald einen ausgeprägten Realismus, bald einen idealisierenden Typismus vertraten.[2] Aus neuerer Zeit genügt es Thorwaldsen zu nennen, dessen Idealisierungen freilich oft nicht tief genug sind, um den Verlust des Individuellen auszugleichen.[3]

Im Gebiet anderer Künste treffen wir auf dieselben Erscheinungen, nur sind sie zum Teil weniger ausgeprägt. Bezüglich der Malerei möchte ich Ihre Aufmerksamkeit nur mit einigen Worten auf die sog. „idealen Landschaften“ lenken[4], die für die ästhetische Theorie besonders interessant sind. Daß Landschaften einer Typisierung fähig sind, ist leicht einzusehen: man kann sich einen typischen Eichbaum, einen typischen Eichwald vorstellen. Schwieriger ist anzugeben, worin die Idealisierung einer Landschaft besteht. Vergleicht man die hierher gehörigen Bilder von Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, J. W. Schirmer und vielen anderen,

---

1) Vgl. A. Hekler, Die Bildniskunst der Griechen u. Römer, Stuttgart 1912, S. XII u. Abbild. S. XIII u. Taf. 4, 20, 21, 52, 53.

2) Vgl. über diese Doppelstellung Donatellos W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, 2. Aufl. Berlin 1910, S. 6ff., 15ff., 74ff.

3) Ich bin übrigens überzeugt, daß die jetzige modemäßige Unterschätzung ebenso unberechtigt ist wie die frühere Überschätzung.

4) Vgl. auch K. Gerstenberg, Cl. Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei, Halle 1919; Monatsh. f. Kunstwiss. 1922, S. 193; Die ideale Landschaftsmalerei, Halle 1923.

so ergibt sich, daß für den idealen Charakter fast stets eine Vervollkommnung nach der formalen Seite — die uns alsbald noch näher beschäftigen soll — entscheidend ist. Durch Staffage und Architekturwerk versucht der Künstler dieser formalen Vollkommenheit noch nachzuhelfen. Schließlich kann es dahin kommen, daß die ganze Landschaft nach Analogie eines Architekturwerks aufgebaut wird und somit dies letztere als ideales Muster dient.

Unermeßlich und allbekannt ist die Bedeutung der typisierenden und idealisierenden Richtung in der Dichtkunst. Wir haben auch in der 8. Vorlesung (I, S. 276 ff. u. 288 ff.) uns bereits ausreichend mit ihr beschäftigt. Ich erinnere Sie nur nochmals daran, daß die Dichtkunst durch ihr Ausdrucksmittel, das Wort, von Anfang an mehr in eine typisierende Richtung verwiesen wird.

Wir haben bisher offen gelassen, nach welchem Prinzip die idealisierende Richtung die Vervollkommnung der Wirklichkeit vornimmt. Es kann dies nämlich entweder nach formalen oder nach materialen Gesichtspunkten erfolgen. Die formale Idealisierung sucht die Vervollkommnung im Empfindungsfaktor und zwar vor allem in der Anordnung der Empfindungen. Sie verlangt Gesetz und Ordnung und damit auch Klarheit. Symmetrie, Regelmäßigkeit, Proportionalität, Rekurrenz bzw. Rhythmik sind ihre Hauptmittel. Ihr Hauptgebiet ist die bildende Kunst. Die materiale Idealisierung sucht die Vervollkommnung im Bereich des Vorstellungsinhalts. Hierher gehören die Idealvorstellungen Gottes, der Madonna, des Helden usf., die wir vorhin schon beispielsweise angeführt haben.

Jetzt verstehen wir auch leicht, daß selbst auf Kunstgebieten, die streng genommen mit Naturnachahmung gar nichts zu tun haben, und für die deshalb eine echte Typisierung gar nicht in Frage kommt, eine idealisierende und zwar formal idealisierende Richtung zu entscheidender Bedeutung kommt. Hierher gehört vor allem die Architektonik. Die Behausungen primitiver Völker wie z. B. der Weddas, der Buschmänner, der Kongopygmäen, der Andamanesen bestehen in roh geflochtenen Windschirmen oder Laubdächern und haben noch rein teletischen Charakter. Ob man dabei von einer Nachahmung der Höhlen und überhängenden Felsen, die ihnen oft als Wohnung genügen, reden soll, kann dahingestellt bleiben. Jedenfalls aber erfolgt nun mit oder ohne Typisierung eine allmähliche formale Idealisierung dieser primitiven Behausungen: sie werden kreisrund oder viereckig angelegt, die Öffnung bzw. Tür bekommt eine symmetrische Lage usf. Auch hierbei werden meistens

teletische Rücksichten beteiligt sein, manche Regelmäßigkeit wird sich auch zwangsläufig aus dem Material — Baumstämmen u. dgl. — ergeben haben[1]; aber andrerseits sind auch schon sehr früh überflüssige Regelmäßigkeiten, gewissermaßen Luxusformen vorhanden, die nur aus sehr primitiven, ästhetisch bedingten formalen Idealisierungen zu erklären sind. Die Weiterentwicklung der Laubhütte zur Pfahlbaute, zum Blockhaus, zum Tempel erfolgt in derselben formal-idealisierenden Richtung.

Auch die Ornamentik rückt jetzt in ein neues Licht. Wir haben früher gesehen, daß, wenn auch nicht alle, so doch sehr viele Ornamente sich ursprünglich aus ganz realistischen Nachahmungen von Naturobjekten[2] entwickelt haben (vgl. I, S. 51). Dabei war, wie wir es nunmehr ausdrücken können, der wesentliche Vorgang eine fortschreitende Typisierung und formale Idealisierung. Wenn beispielsweise Blätter nachgeahmt wurden, so ließ man die Unterschiede der einzelnen individuellen Blätter weg und gelangte so zu einem typischen Eichblatt, Rebenblatt usf. Außerdem gab man diesem typischen Blatt eine Symmetrie und Regelmäßigkeit, wie sie sich in der Natur niemals findet. Durch öftere — rekurrierende — Wiederholung des gleichen Blatts wurde der typische Charakter noch verschärft. In vielen anderen Fällen vereinfachte man außerdem die natürliche Form mehr oder weniger erheblich. Komplizierte krumme Linien wurden durch einfachere, z. B. durch Kreislinien oder sogar gerade Linien ersetzt. So kam schon in der jüngeren Steinzeit eine „geometristische" Kunst zustande (I, S. 46 u. 48).

In allen diesen Fällen erfolgte die Typisierung und die formale Idealisierung anfangs in willkürlicher Weise, aber sehr bald gewöhnte man sich dieses oder jenes formale Prinzip durchgängig anzuwenden. Die Wohnhäuser, Grabstätten, Tempel usf. bekamen innerhalb eines bestimmten Gebietes und innerhalb einer bestimmten Zeitepoche ein übereinstimmendes formales Gepräge. Oder mit anderen Worten: die typistische, formal-idealistische Kunstrichtung verkörperte sich in verschiedenen Kunststilen. So finden wir z. B. schon bei den Bantunegern in Südafrika drei verschiedene Formen der Hütten: die kegeldachförmige Rundhütte, die bienenkorbförmige

1) Über die Bedeutung des Materials für den Stil in der neuesten Baukunst vgl. H. van de Velde, Vom neuen Stil, Leipzig 1907, und Essays, Leipzig 1910.

2) In diesem Zusammenhang spielen die Flechtwerke eine ähnliche Rolle wie die Naturobjekte: sie geben gleichfalls zu nachahmenden Darstellungen Anlaß.

Rundhütte und eine rechteckige Hütte mit Satteldach.[1] Gerade das Nebeneinandervorkommen dieser drei Formen beweist, daß schwerlich lediglich teletische Momente zur Bevorzugung dieser Formen führten. Es steht nichts im Wege, schon hier von primitiven „Stilen" zu sprechen. Im wesentlichen handelt es sich um dasselbe, was uns auf einer viel höheren Stufe bei den Griechen als dorischer, jonischer und korinthischer Stil usf. begegnet.

Auch für den Ausdruck „Stilisieren", den wir seiner Zeit schon für die neolithische Kunst, ja sogar schon für die jüngste Phase der paläolithischen Kunst einführten, ergibt sich jetzt eine theoretische Rechtfertigung: die Typisierung und formale Idealisierung drängt geradezu unausweichlich zur Ausbildung dieser oder jener Stilformen, d. h. sie involviert früher oder später ein „Stilisieren".

Freilich müssen Sie sich vor dem Irrtum hüten, daß geometristische Stile sich immer und ausschließlich auf dem eben dargelegten Weg auf dem Boden einer typisierenden und formalidealisierenden Kunstrichtung entwickelt hätten. Wir werden noch heute festzustellen haben, daß Geometrismus auch aus ganz anderen Kunstrichtungen und aus wesentlich verschiedenen ästhetischen Motiven hervorgehen kann. Es handelt sich dann um eine sog. Konvergenzerscheinung, wie die Zoologen und Botaniker zu sagen pflegen.

Für die materiale Idealisierung (S. 276) lassen sich ähnliche stilistische Weiterentwicklungen nicht nachweisen. Es beruht dies offenbar darauf, daß im Begriff des Stils nach unserer Definition eben nur die formale Entwicklung in Betracht kommt.

Die vorausgegangenen Betrachtungen erleichtern uns nun auch das Verständnis für den schwierigen, vieldeutigen, oft mißbrauchten Begriff des Klassischen. Wir sprechen von einer klassischen Epoche in der griechischen Plastik und in der bildenden Kunst der Renaissance, in der französischen Dichtkunst zur Zeit Ludwigs XIV., in der deutschen Dichtkunst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts usf. Was ist allen diesen klassischen Kunstphasen gemeinsam? Schon die Tatsache, daß wir die eine klassische Phase dem Barock, die andere der Romantik, die dritte etwa dem Naturalismus oder Impressionismus gegenüberstellen, zeigt uns, daß die klassische Kunst historisch in sehr verschiedenen Varianten auftritt und dementsprechend zu sehr verschiedenen anderen Phasen in Gegensatz steht. Gemeinsam dürfte allen klassischen Epochen nur

1) Vgl. z. B. G. Buschan, Die Sitten der Völker, Bd. 2, S. 332 ff.



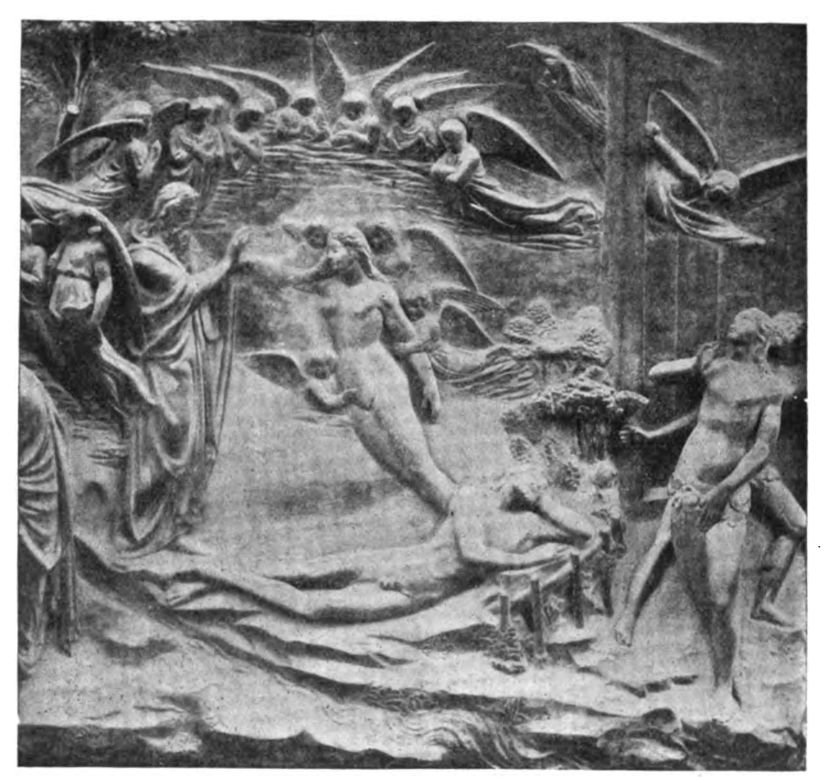


Fig. 42. Adam und Eva. Relief von Lorenzo Ghiberti, 1378—1455, Florenz, Baptisterium (aus Fr. Landsberger, Die künstl. Probleme der Renaissance, Halle a. S. 1922, Max Niemeyer). Vgl. II, S. 350. Man beachte auf Fig. 42—44 die außerordentliche Einheitlichkeit der Komposition, die auf Fig. 43 sogar von Vorstellungsassoziationen s. str. unabhängig ist.



Fig. 43. Draperiestudie von Lionardo da Vinci, 1452—1519, Pinselzeichnung, **Paris, Louvre (aus Fr. Landsberger, Die künstl. Probleme der Renaissance, Halle a. S. 1922, Max Niemeyer). Vgl. II, S. 350. Nach Landsberger l. c. S. 35 wurde zu jener Zeit ein Hilfsmodell aus Wachs, Ton oder Holz verwertet, über das der Stoff, zu größerer Festigkeit wohl noch mit Gips oder Leim getränkt, sorgfältig gelegt wurde.**

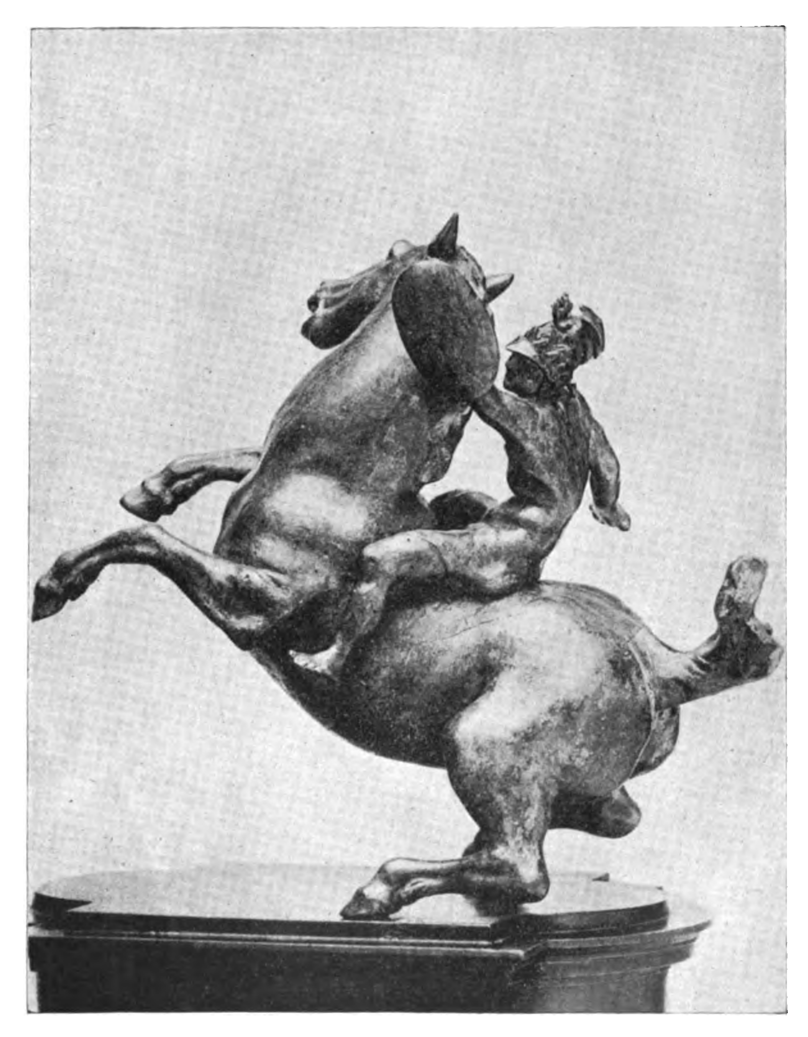


Fig. 44. Bronzemodell zum Reiterdenkmal des Trivulzio von Lionardo da Vinci, 1452—1519, Budapest, Museum (aus Fr. Landsberger, Die künstl. Probleme der Renaissance, Halle a. S. 1922, Max Niemeyer). Vgl. II, S. 350.

die typisierende und die material- und namentlich formal-idealisierende Tendenz sein. Sie können die Richtigkeit dieses Satzes leicht an beliebigen Beispielen nachprüfen. Lassen Sie uns z. B. die klassische Phase der Renaissance, etwa wie sie H. Wölfflin [1] charakterisiert, betrachten! Wölfflin führt fünf Merkmale — im Sinn von „Kategorien" der Anschauung — für sie an: das Lineare oder Zeichnerische im Gegensatz zum Malerischen, das Flächenhafte im Gegensatz zum Tiefenhaften, die geschlossene oder tektonische [2] Form im Gegensatz zur offenen oder atektonischen, relative Verselbständigung der Teilglieder im Gegensatz zu Einheitswirkung durch Subordination der Teilglieder [3] und völlige Formklarheit im Gegensatz zu Unklarheit oder wenigstens unvollständiger Klarheit der Form. Sie erkennen hier unschwer diejenigen Momente wieder, die wir als Merkmale der formal-idealisierenden Kunstrichtung besprochen haben. Auch das Maßhalten des klassischen Renaissancekünstlers, seine Vorliebe für relative Einfachheit, die in Verbindung mit Größe und Ordnung zur klassischen „Monumentalität" wird, seine Bevorzugung von gehaltener Ruhe, Gliederung und Abgrenzung gegenüber stürmischer Bewegung, ungegliedertem Fluß und ungeregeltem Drang ins Grenzenlose hängen mit den Hauptmomenten eng zusammen. Wenn in der Aufzählung Wölfflins die Typisierung und die materiale Idealisierung zu kurz kommt, so erklärt sich dies daraus, daß es Wölfflin im Wesentlichen auf eine Gegenüberstellung von klassischer Renaissance und Barock ankam und der letztere sich in der Typisierung und der materialen Idealisierung von der klassischen Renaissance in vielen seiner Vertreter nur relativ wenig unterscheidet. Außerdem aber ist hinsichtlich der Typisierung in Betracht zu ziehen, daß die klassische italienische Renaissance des 16. Jahrhunderts in der Tat von anderen klassischen Kunstphasen insofern abweicht, als die typisierende Tendenz oft durch die individualisierende, von welcher die Renaissance beherrscht wird [4], zurückgedrängt wird.

1) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 4. Aufl., München 1920. In der früheren Schrift „Renaissance und Barock" 1888 (2. u. 3. Aufl. bearbeitet von Willich, München 1906 u. 1908) ist die Darstellung weniger klar.

2) Über diesen Terminus vgl. Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegr. S. 133.

3) W. spricht auch von „vielheitlicher Einheit" im Gegensatz zu „einheitlicher Einheit" (l. c. S. 167).

4) Vgl. z. B. J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860, 9. Aufl. Leipzig 1904, Bd. 1, S. 141 ff. Übrigens steht wenigstens für die bildende Kunst der Renaissance der uomo singolare weniger im Gegensatz zu dem Menschen im Sinn eines Allgemeinbegriffs als zu dem Menschen im Sinn eines unselbständigen Gliedes eines Kollektivindividuums (Familie, Stadtgemeinde, Korporation,



Ich muß es Ihnen überlassen auch für andere Beispiele der klassischen Kunst die von uns aufgestellten Merkmale und die von Zeit, Ort, Künstlerpersönlichkeiten abhängigen Modifikationen und akzessorischen Eigentümlichkeiten aufzusuchen. Ich bitte Sie dabei nur zu beachten, daß wir von der klassischen Kunstrichtung die klassizistische zu trennen haben. Raffaels Kunst ist klassisch, diejenige Poussins[1] und Davids klassizistisch.[2] In den germanischen Ländern sind Carstens und Thorwaldsen zu den Klassizisten der bildenden Kunst zu rechnen. Der klassische Künstler typisiert und idealisiert auf Grund seiner natürlichen Veranlagung, ohne es zu wissen und ohne es zu wollen; der klassizistische ahmt wissentlich und absichtlich klassische Vorbilder nach.[3] Im Gebiet der Dichtkunst liefern in Deutschland die neuesten „neuklassischen" Dichter Paul Ernst, Wilhelm von Scholz u. a. charakteristische Beispiele eines Klassizismus, freilich zugleich in einer bestimmten Richtung. Die Typisierung und Idealisierung ist beispielsweise bei dem letztgenannten nach einer „absoluten Sittlichkeit" orientiert:[4]

Die größte Gefahr für alle ausschließlich typisierenden und formal-idealisierenden Richtungen liegt in der Monotonie. Die individuelle Variabilität droht im Typus unterzugehen, und die geordnete Regelmäßigkeit der Form läuft Gefahr in Manier auszuarten. Kommt noch Mangel an originaler Begabung hinzu, so wird der Typus und die ideale Form eklektisch zusammengestoppelt. Die klassische Richtung geht durch Klassizismus in Eklektizismus über. So wird es begreiflich, daß allenthalben in der Geschichte andere transformistische Kunstrichtungen aufgetreten sind, die auf

---

Volk usf.). In Dantes „finis totius humanæ civilitatis", ja sogar in der Begeisterung für das Altertum scheint mir doch auch eine typisierende Tendenz durchzuleuchten. Der sog. Kosmopolitismus der Renaissance ist nicht nur, wie Burckhardt sagt, eine höchste Stufe des Individualismus, sondern bedeutet auch eine Annäherung an den höchsten Typismus („Mensch").

1) Vgl. aber Grautoff, N. Poussin, München-Leipzig 1914, S. 301.

2) Leider ist diese terminologische Unterscheidung bei den entsprechenden Substantiven nicht durchzuführen, da das Wort Klassismus nicht üblich ist und auch unserem Sprachgefühl widerstrebt.

3) Ähnliches meint P. F. Schmidt (Ztschr. f. Ästh. 1919, Bd. 13, S. 150), wenn er davon spricht, daß „klassische Kunst aus angeborener, Klassizismus aus erworbener Empfindung für organische Form" entspringe. Vgl. auch die ausgezeichnete Abhandlung von E. Kaufmann über die Architekturtheorie der franz. Klassik und des Klassizismus, Repert. f. Kunstwiss. 1924, Bd. 44. S. 197 (226).

4) Paul Ernst, Weg zur Form, Berlin 1906, S. 13 ff.; W. v. Scholz, Gedanken zum Drama, München-Leipzig 1905; S. Lublinski, Der Ausgang der Moderne, Dresden 1909, namentl. S. 77 ff.

die einfache Typisierung und Idealisierung verzichten oder wenigstens andere Mittel zur Erreichung des ästhetischen Ziels für wesentlicher halten. Bis jetzt kennen wir drei solcher weitergehender Kunstrichtungen: die romantische, die symbolistische und die expressionistische.

Die romantische Kunstrichtung stimmt mit der typisierend-idealistischen nur darin überein, daß sie die gegebene Wirklichkeit durchaus und jedenfalls transformieren will. Diese Transformation erfolgt aber nicht durch Typisierung, sondern durch Umkombination der alltäglichen Wirklichkeit vermittels der Phantasie, und diese Umkombination ist nicht von den Formalprinzipien der klassischen Kunstrichtung abhängig, sondern wird von einem materialen Ideal beherrscht, das in den einzelnen romantischen Phasen der Kunstgeschichte[1] sehr verschieden ist, aber sich immer durch einen irrationalen Charakter auszeichnet. Diese definitorischen Sätze bedürfen einer näheren Erläuterung.

Zunächst ist der Romantismus — so nennt man die romantische Kunstrichtung im Sinn eines Allgemeinbegriffs oft — durchaus individualistisch. Er schafft keine Typen. Während er sich aber so dem Realismus in einer wichtigen Beziehung nähert, entfernt er sich andrerseits um so weiter von ihm, als er seine Individuen nicht aus der Wirklichkeit kopiert und auch nicht durch einen Akt der Generalisation aus der Wirklichkeit abstrahiert, sondern neue wirklichkeitsfremde Individuen durch Umschaffen des Wirklichen bildet. Ich bitte Sie wohl zu beachten, daß bei dieser Umschöpfung die elementaren Eigenschaften des Wirklichen wie Farbe, Perspektive, Linienverhältnisse usf. als solche in der Regel nicht angetastet werden. Vor den elementaren Tatsachen der Wirklichkeit macht die romantische Phantasie — im Gegensatz zur expressionistischen Kunstrichtung — in der Regel Halt. Die Wirklichkeitsfremdheit liegt nicht in den Elementen selbst und in ihrer formalen Kombination, sondern in ihrer materialen Kombination. Die Pferde und Löwen von Delacroix, die mondbeglänzten Wiesengründe Eichendorffs und selbst der Flug Georg Venlots[2] im Nebelmantel zu dem leuchtenden überirdischen Kristallschloß mit seinen himmelhohen Rosenlauben muten uns keine elementare Verzerrung der Wirklich-

1) L. Coellen, Neuromantik, Jena 1906 bringt solche Phasen mit bestimmten „Kulturschwankungen" in Zusammenhang.

2) Auf diesen Roman Julius Mosens mache ich Sie gerade auch im Hinblick auf die ästhetische Theorie aufmerksam.



keit zu. Damit hängt es auch zusammen, daß der Romantiker sogar zuweilen auf die Umschaffung der Wirklichkeit verzichten kann, wenn nämlich das Wirkliche gelegentlich in einer Kombination auftritt, die seinem romantischen Ideal entspricht.

Dies Ideal selbst ist nun für den Romantiker durchaus material.[1] Nicht irgendwelche formale Normen sollen das künstlerische Schaffen leiten. Symmetrie, Proportionalität, Regelmäßigkeit, Einfachheit, Einheitlichkeit, kurz gesagt Ordnung ist kein unbedingtes Kunsterfordernis. Die Komplexibilität, die wir früher besprochen haben, verliert an Bedeutung, und fast ebensoviel gewinnt die Einfühlbarkeit (vgl. Vorles. 9, 10 u. 11). Was nun aber die Materie, d. h. den Inhalt des romantischen Ideals ausmacht, ist ganz allgemein sehr schwer zu sagen. Negativ ist es jedenfalls dadurch charakterisiert, daß es dem Alltag möglichst fern liegt. Darum spielt Wandern und Reisen eine so große Rolle in den romantischen Dichtungen, darum flüchtet der Romantiker in das Ausland[2], in das Mittelalter[3], in eine Feen- und Märchenwelt. Den konträren Gegensatz zum Romantiker bildet daher der Philister. Ein weiteres negatives Kriterium hängt hiermit zusammen: der irrationale Charakter des romantischen Ideals. Das alltägliche Leben ist in hohem Maß durch verstandesmäßige Rücksichten bestimmt und ist oder scheint wenigstens insofern rational. Die formalen Prinzipien der klassischen Kunst wie Symmetrieprinzip usf. lassen sich auf verstandesmäßige Regeln bringen und tragen daher in dieser Beziehung gleichfalls rationalen Charakter. Der Romantiker lehnt die Unterordnung seiner freien Phantasie unter Verstandesregeln in jeder Beziehung ab und ist daher irrational.[4] Maßgebend ist nur das Gebot des Gefühls, und zwar nicht wie für den Impressionisten, soweit es die von wirklichen Objekten ausgelösten Empfindungen modifiziert, sondern soweit es die Neukombinationen der Phantasie leitet. Damit ist aber zugleich auch eine positive Charakteristik der romantischen Idealisierung und des

1) Ich erinnere vorsichtshalber nochmals daran, daß „material" hier nur im Gegensatz zu „formal" steht und etwa mit „inhaltlich" wiedergegeben werden kann.

2) Hierher gehört der romantische „Exotismus" der französischen Literarhistoriker.

3) Die Flucht in das Altertum kam für ihn nicht in Betracht, da er dort Schritt für Schritt auf die verbotene klassische Schönheit stoßen mußte.

4) Selbstverständlich hat diese Irrationalität nichts mit dem Irrationalen zu tun, mit dem metaphysiklüsterne Philosophen jetzt gern prunken. Vgl. meinen Aufsatz „Ideen als Faktoren der geschichtlichen Entwicklung" (Lehrproben und Lehrgänge 1924, II, Heft 157, S. 7).

romantischen Ideals gewonnen. Ich schlage Ihnen dafür folgende Formulierung vor. Wie wir allenthalben festgestellt haben und theoretisch noch erörtern werden, entwickeln sich die ästhetischen Lustgefühle durch eine fortschreitende Synthese der primären Gefühlstöne des Angenehmen (vgl. z. B. I, S. 10). Bei diesen Synthesen sind Irradiationen der Gefühlstöne von Vorstellungen und Vorstellungskomplexen in komplizierter Weise beteiligt. Wie die meisten Vorstellungen inhaltlich von einem Halo oder Nimbus umgeben sind (II, S. 87, 123, 132, 146, 160), so auch affektiv. Vorstellungen wie Mondscheinnacht, Gral, Ruine haben ihren eigentümlichen Gefühlsnimbus. Dieser ästhetische Gefühlsnimbus kann sich unabhängig von allen formalen Prinzipien und unabhängig von verstandesmäßiger Begründung, also durch bloße Irradiation entwickeln. Trifft dieses zu — wie wohl meistens in den eben angeführten Beispielen —, so entspricht der Gefühlsnimbus dem romantischen Ideal.

Wie Sie sehen, lehnen wir also jede bestimmtere inhaltliche Fixierung bei der allgemeinen Definition des romantischen Ideals prinzipiell ab und beschränken uns auf die Fixierung der allgemeinen Gefühlsrichtung, von der die Umschaffung des Wirklichen bei dem Romantiker beherrscht wird. Die bestimmten Inhalte sind bei den einzelnen romantischen Schulen nach dem Kulturgeist der einzelnen Zeitepochen und Länder und auch nach der Anlage der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten äußerst verschieden. So ist es z. B. kulturhistorisch leicht begreiflich, daß die romantische Dichterschule und später auch die romantische Malkunst in Deutschland ihr Ideal sehr oft im Mittelalter und im Katholizismus suchte, während die romantische Dichter- und Malerschule in Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von einer solchen Neigung kaum etwas erkennen läßt.[1] Historisch ist diese Verschiedenheit leicht zu erklären. So ist z. B. Religion einer jener Vorstellungskomplexe, deren Gefühlsnimbus besonders ausgebreitet und besonders stark positiv ästhetisch wirksam ist. Der deutsche Dichter, der sich um 1800 in Mittel- und Norddeutschland allenthalben einem nüchtern, rational begründeten Protestantismus gegenüber sah, flüchtete begreiflicherweise oft zu dem Katholizismus[2], der für irrationale, selbst mystische Gefühlsirradiationen einen unendlich weiteren Spielraum

1) Vereinzelte Ausnahmen existieren, so z. B. Frau von Staël.

2) Vgl. auch die Äußerungen von Novalis über die Notwendigkeit eines Mittlers und die Beziehung zu Pantheismus und Entheismus (Fragmente, Werke ed. Bölsche, Bd. 3, S. 18f.)



bot, während der Franzose den Katholizismus als etwas Alltägliches kannte und daher sein romantisches Ideal anderwärts suchte.

Um Sie zu überzeugen, daß unsere Auffassung des Romantismus richtig ist, will ich Ihnen wenigstens einige Äußerungen von Romantikern anführen, die unsere Sätze unmittelbar bestätigen. So äußert Novalis: „Verworrenheit deutet auf Überfluß an Kraft und Vermögen, — aber mangelhafte Verhältnisse; Bestimmtheit auf richtige Verhältnisse, aber sparsames Vermögen und Kraft. Daher ist der Verworrene so progressiv, so perfektibel, dahingegen der Ordentliche so früh als Philister aufhört." „Ich würde", sagt Tieck in Sternbalds Wanderungen, „die ganze sichtbare Welt aufbieten, aus jedem das Seltsamste wählen, um ein Gemälde zu machen, das Herz und Sinne ergriffe, das Erstaunen und Schauder erregt."[1] Und Friedrich Schlegel[2] spricht von dem unsichtbar über dem Werk schwebenden Duft, dem milden Widerschein der Gottheit im Menschen, wodurch ein Buch romantisch und überhaupt erst zur Dichtung werde. Dieser unsichtbare Duft ist mit jenem Gefühlsnimbus unsrer Auseinandersetzung identisch.

Aus dem Romantismus oder neben ihm entwickelt sich in der Regel der Symbolismus, den ich Ihnen vorhin an zweiter Stelle nannte. Auch ihm können wir hier nur mit kurzen Worten seine Stellung in der ästhetischen Theorie zuweisen. Sie werden sich erinnern, daß wir unter Symbol ein anschauliches Objekt irgendwelcher Art verstehen, durch welches ein beliebiges anderes — anschauliches oder unanschauliches — Objekt repräsentiert wird (II, S. 95). Die romantischen Idealkomplexe, die wir eben kennen gelernt haben, entziehen sich wegen der Unbestimmtheit der irradiierenden Gefühle sehr oft jeder anschaulichen Darstellung. Namentlich die bildenden Künste müssen oft gänzlich scheitern, wenn sie bei der üblichen Darstellungsweise bleiben. Je verwickelter und geistiger die Synthesen wurden, um so fühlbarer wurde dies Versagen. Die neuromantische Phantasie in ihrer zunehmenden Durchgeistigung eilte den Darstellungsmitteln weit voraus. Da die Farben und Formen in ihrer alten Bedeutung nicht ausreichten, flüchtete man zur Symbolik. In der Neuzeit vollzogen diesen Schritt zuerst die englischen Neupräraffaeliten[3], vor allem Rossetti, Burne-

1) Werke, Wien 1821, Bd. 24, S. 164.

2) Nach R. Huch, Die Romantik, 6. Aufl. Leipzig 1916, Bd. 1, S. 295.

3) Die älteren Präraffaeliten, wie Madox Brown, Holman Hunt, Millais rechne ich nicht hierher. Rossetti gehörte ursprünglich zu dieser Brüderschaft, trennte sich aber später mehr und mehr von ihr.

Jones und G. Fr. Watts.[1] Von dem ersteren sagt Muther[2] ganz richtig, der Inhalt seiner ganzen früheren Kunst habe sich in seinen späteren Werken „zu großen Symbolen verdichtet"; ich glaube nur, daß auch in manchen seiner früheren Bilder diese symbolische Tendenz bereits zu erkennen ist. Auf den Gemälden dieser Neupräraffaeliten haben nicht nur die dargestellten Personen und Handlungen sehr oft symbolische Bedeutung, sondern auch alle Nebenteile sind von symbolischen Elementen durchsetzt. Man muß das wunderbare Gemälde Rossettis „Beata Beatrix" in der Tate-Galerie in London gesehen haben, um die ergreifende ästhetische Kraft dieser Symbolik zu verstehen und zu würdigen. Vor uns sitzt Beatrix im einfachsten Gewand, den Kopf mit dem vollen Haar leicht zurückgebeugt. Die Lider sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Neben ihr auf der Brüstung des Balkons steht eine Sonnenuhr. Eine Taube, von einem Lichtkreis umgeben, eine Mohnblume im Schnabel, schwebt über den Händen, die kaum gefaltet auf ihrem Schoß liegen. Im Hintergrund erscheint schimmernd Florenz, links von der Stadt ein Genius, der auf ein flammendes Herz weist, rechts die Gestalt Dantes. Es wäre meines Erachtens ganz falsch, wenn man jedes einzelne Symbol rational deuten wollte. Alle die einzelnen Symbole sollen vielmehr zusammen wirken, um jenen Gefühlskomplex hervorzurufen, der die Vorstellung Beata Beatrix umschwebt.[3] In Frankreich bzw. Belgien kann man Gustave Moreau und Fernand Khnopff mit manchen ihrer Gemälde hierher rechnen, in Deutschland bzw. Österreich z. B. Gustav Klimt, vor allem in seinen Gemälden in der Wiener Universität.

Die folgenden Worte, die Moreau zu seinem Bilde „Leda und der Schwan" schrieb, geben Ihnen eine ausgezeichnete Vorstellung von dem Kunstwollen dieser Symbolisten: „Der Gott offenbart sich, der Blitz entzündet sich, die irdische Liebe flieht weit von dannen. Der Schwan-König mit Aureole und dunklem Blick lehnt seinen Kopf auf den der weißen Gestalt, die ganz in der hieratischen Pose der Geheiligten in sich versenkt ist und demütig diese göttliche Weihe empfängt. Das unbefleckte Weiß unter dem göttlichen Weiß. Der Zauber wird offenbar, der Gott wird Fleisch in dieser

1) Watts gehört nur zum Teil hierher.

2) Geschichte der englischen Malerei, Berlin 1903, S. 220.

3) Andere ausgezeichnete Beispiele sind: Der Liebesbecher, Proserpina, Der Traum Dantes, Aurea catena, The blessed Damozel von Rossetti, König Cophetua und die Bettlerin von Burne-Jones. Abbildungen z. B. bei Muther l. c.; J. Jessen, Rossetti, Bielefeld-Leipzig 1905.

reinen Schönheit. Das Mysterium vollendet sich, vor dieser heiligen frommen Gruppe schweben zwei von dem Adler begleitete Genien auf. Sie tragen die göttlichen Attribute, die Tiara und den Blitz. Sie halten Leda diese göttliche Opfergabe hin, Diener des Gottes, der sich in seinem Traum vergißt. Und die ganze Natur erzittert und verneigt sich. Die Faune, die Dryaden, die Satyrn und die Nymphen werfen sich anbetungsvoll nieder, indes der große Pan als Symbol der ganzen Natur alles, was lebt, zur Betrachtung des großen Mysteriums herbeiruft." [1] Das sind nicht die akzessorischen oder vereinzelten Symbole, wie sie die Kunst von jeher hier und da verwendet hat — ich erinnere Sie an Boecklin, Thoma, Klinger —, sondern hier wird die ganze Wirklichkeit symbolisch transformiert. Manchmal wird man geradezu an die mystischen Sprüche der Orphiker erinnert. [2]

Sehr bemerkenswert ist es auch, daß man zuweilen, um die Gefühlsideale adäquat darzustellen, die Hilfe der Musik herbeizog, also derjenigen Kunst, die, weil sie auf bestimmte objektive Vorstellungsinhalte in hohem Maß verzichtet, besonders geeignet ist, jene unbestimmten Komplexe auszudrücken. In der Rosenkreuzer-Ausstellung in Paris i. J. 1892 erklangen zu den neuromantischen Gemälden „aus unsichtbarer Tiefe Chöre aus Wagners Parsifal und Fugen von Sebastian Bach." [3]

Für die Dichtkunst war der Übergang zum Symbolismus nicht so dringend wie für die bildenden Künste; ist doch das Wort selbst ein Symbol und bei entsprechender Anwendung sehr wohl fähig, jene idealen Vorstellungs- und Gefühlskomplexe zu wecken. Aber schließlich tauchte auch hier der Symbolismus auf. Symbolische Worte, gewissermaßen Symbole der Symbole, drangen zuerst in die Lyrik und dann auch in die übrigen Zweige der Dichtkunst ein. Die Gedichte von Rossetti und William Blake und auch einzelne von Swinburne zeigen diesen symbolistischen Zug

---

1) Nach A. Dreyfus, Kunst f. Alle 1914, Bd. 29, S. 175. — Die Edelsteine, mit denen Moreau seine Bilder gern übersät, wirken oft gleichfalls in symbolischem Sinn mit. — Als sein Ziel bezeichnet Moreau „s'exprimer soi-même".

2) Es gibt übrigens auch Kunstwerke, die ganz von Symbolen erfüllt sind, aber doch nicht als symbolistisch bezeichnet werden können. Hierher gehören z. B. viele Holzschnitte von Dürer. Wir haben hier nicht den Eindruck, daß die symbolische Darstellung gewählt worden ist, um etwas auf anderem Wege Undarstellbares darzustellen.

3) Vgl. R. Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrh., München 1894, Bd. 3, S. 446.

sehr deutlich. So singt Rossetti in der Ballade „The blessed Damozel“:

> Die selige Jungfrau lehnte sich
> an des Himmels goldene Brüstung,
> die Augen tiefer als die Tiefe
> des Wassers bei Abendstille;
> sie hatte drei Lilien in der Hand
> und sieben Sterne im Haare usf.[1]

In Swinburnes[2] Ballade aus dem Traumland heißt es:

> I hid my heart in a nest of roses,
> Ont of the sun's way, hidden apart;
> In a softer bed than the soft white snow's is,
> Under the roses I hid my heart.
> Why would it sleep not? why should it start,
> When never a leaf of the rose-tree stirred?
> What made sleep flutter his wings and part?
> Only the song of a secret bird.

Zu welchen Verirrungen die symbolistische Tendenz selbst ausgezeichnete Dichter verführen kann, zeigt Ihnen Hugo von Hofmannthals „Frau ohne Schatten“.

Aus den eben und den früher angeführten Beispielen entnehmen Sie auch, daß der Symbolismus in einer doppelten Beziehung Symbole verwenden kann und verwendet: erstens drückt er das Wirkliche[3], das er vorfindet oder sich denkt, durch Symbole aus, und zweitens schiebt er demselben Wirklichen eine symbolische Bedeutung unter. Bei den meisten größeren Symbolisten trifft beides zusammen.

Die dritte der Kunstrichtungen, die ich Ihnen vorhin nannte, ist der Expressionismus. Auch hier haben wir mit einer schweren Verworrenheit der Terminologie zu kämpfen. Manche bezeichnen jedes Kunstwerk als expressionistisch, das den Seelenzustand des Künstlers zum „Ausdruck“ bringt. Diese Definition ist selbstverständlich viel zu weit. Auch der Impressionist bringt, wie ich Ihnen auseinandergesetzt habe, seinen Seelenzustand, speziell seinen Gefühlszustand, sein Temperament, wie Zola sagt, zum Ausdruck. Ebensowenig genügt es, den Expressionisten etwa durch die bei seinem Schaffen mitwirkende und im Kunstwerk zum Ausdruck kommende Ekstase zu kennzeichnen; denn Ekstase finden wir auch

---

1) Übersetzung nach Wülker.

2) Im Übrigen wird Swinburne gewöhnlich zu den Neuklassikern gerechnet. Es kann eben sehr wohl ein Dichter formal der klassischen Richtung, material aber der neuromantischen und symbolistischen angehören.

3) Es handelt sich hier überall keineswegs nur um das körperliche Wirkliche.

bei den verschiedensten anderen Kunstrichtungen. Soll der Terminus „Expressionismus“ überhaupt wissenschaftlich brauchbar sein, so muß die im Wort angedeutete Beziehung auf „Expression“ in einem ganz prägnanten Sinn verstanden werden. Wir wollen den Expressionismus als diejenige Kunstrichtung definieren, die das gegebene Wirkliche nicht durch Typisierung oder bloße Umkombination transformiert, sondern bei ihren Transformationen auch Widersprüche mit den elementaren Tatsachen der Empfindungswirklichkeit zuläßt oder sogar fordert.

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst ist diese Bedeutung des Expressionismus am leichtesten zu verstehen. Wir stellten vorhin fest, daß der Impressionist noch wesentlich zentripetal schafft[1] (S. 272), seine zentrifugale Tätigkeit im Minimum ist. Bei den Typisten, Romantisten usf. nimmt der zentrifugale Anteil immer mehr zu, bei den Expressionisten erreicht er sein Maximum. Um Phrasen und Mißverständnisse, von denen die Literatur über Expressionismus wimmelt, zu vermeiden, wähle ich einfache Buchstabenbezeichnungen. Es seien (a b c), (m n o) und (r s t) drei Wirklichkeitskomplexe, die mir z. B. als Empfindungen gegeben sind. Dann würde der Realist lediglich unter diesen Komplexen eine Auswahl treffen und den ausgewählten Komplex also z. B. (a b c) der Empfindungswirklichkeit genau entsprechend darstellen. Der Impressionist würde anders verfahren: er berücksichtigt die Gefühlsbetonung, welche die Komplexe in seinem „Temperament“ bzw. in seiner Stimmung bekommen, und die Veränderung, welche die Komplexe auf diesem Weg erfahren. Bezeichnen wir diese Veränderung durch Strichelung, so würde sein Kunstwerk etwa mit (a b c)′ zu bezeichnen sein. Der reine Typist würde aus vielen ähnlichen Komplexen von der Formel (a b c) einen Typus (A B C) bzw. (A B C)′ abstrahieren und sich auf die Darstellung dieses Typus beschränken. In der Regel ist er zugleich Idealist, d. h. er vollzieht die Typisierung im Sinn einer vollkommenen Idee, die er sich von dem Komplex a b c gebildet hat (S. 274). Der Romantiker begnügt sich auch hiermit nicht: er schafft die gegebenen Komplexe vermöge seiner Phantasie völlig um, bildet also etwa neue Komplexe wie (a m n) oder (a o s). Zentripetal ist der Prozeß auch hier noch, insofern der Künstler erst die Komplexe (a b c), (m n o), (r s t) aufnimmt, aber die zen-

1) Ich brauche Ihnen nicht ausdrücklich zu sagen, daß ich dabei von dem selbstverständlich schließlich erfolgenden zentrifugalen Akt der Ausführung (Malen, Zeichnen) ganz absehe.

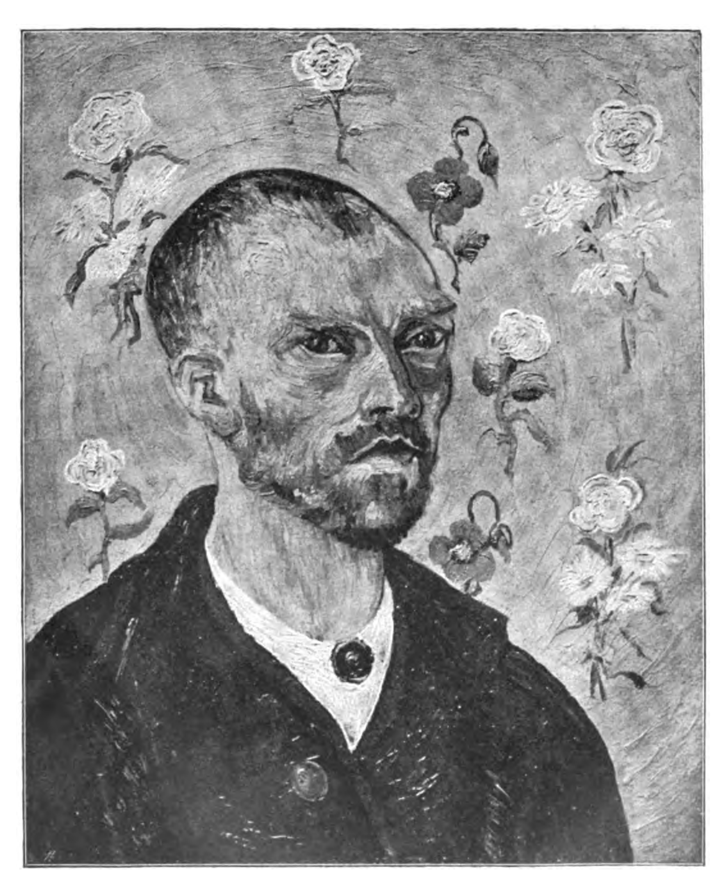


Fig. 45. Selbstbildnis von V. van Gogh, 1853—1890 (aus W. Weisbach, Impressionismus, Berlin 1911, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung). Vgl. II, S. 291.

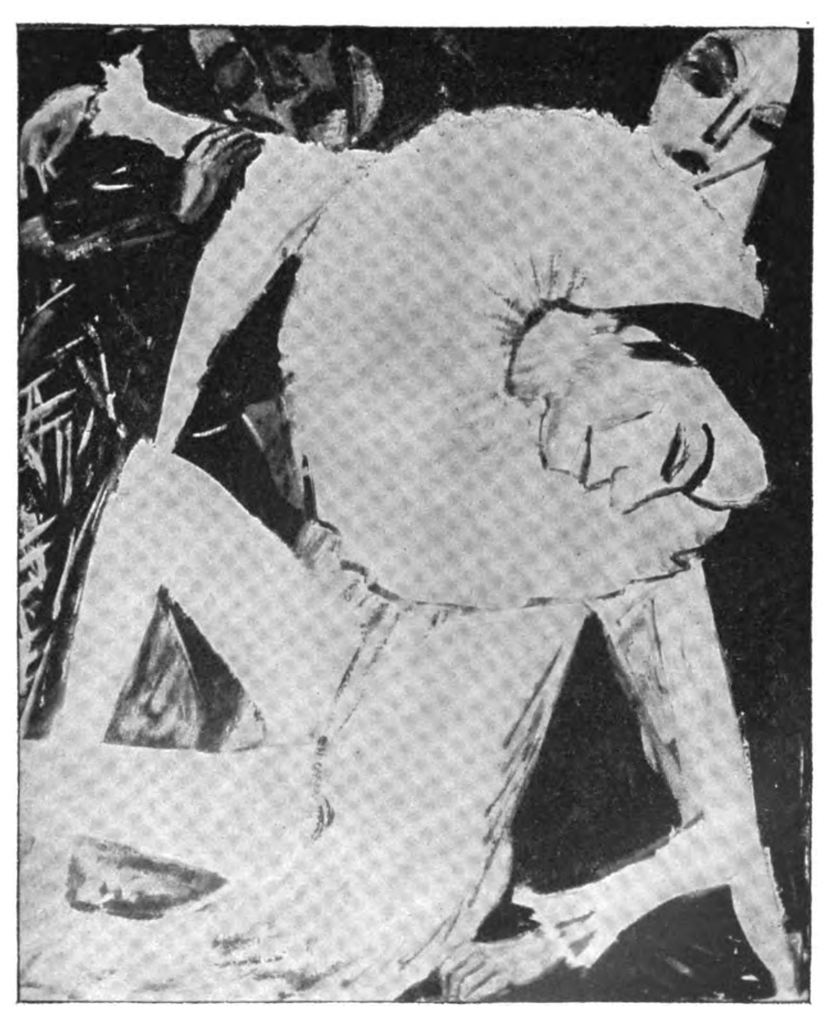


Fig. 46. Sterbender Pierrot von Erich Heckel (aus Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1920, Verlag R. Piper & Co.). Vgl. II, S. 289 u. 296.



Fig. 47. Der Denker. Kunststeinstatue von Wilhelm Lehmbruck, 1881—1919 (aus Alfr. Kuhn, Die neuere Plastik, München 1921, Delphin-Verlag). Vgl. II, S. 289 u. 296.

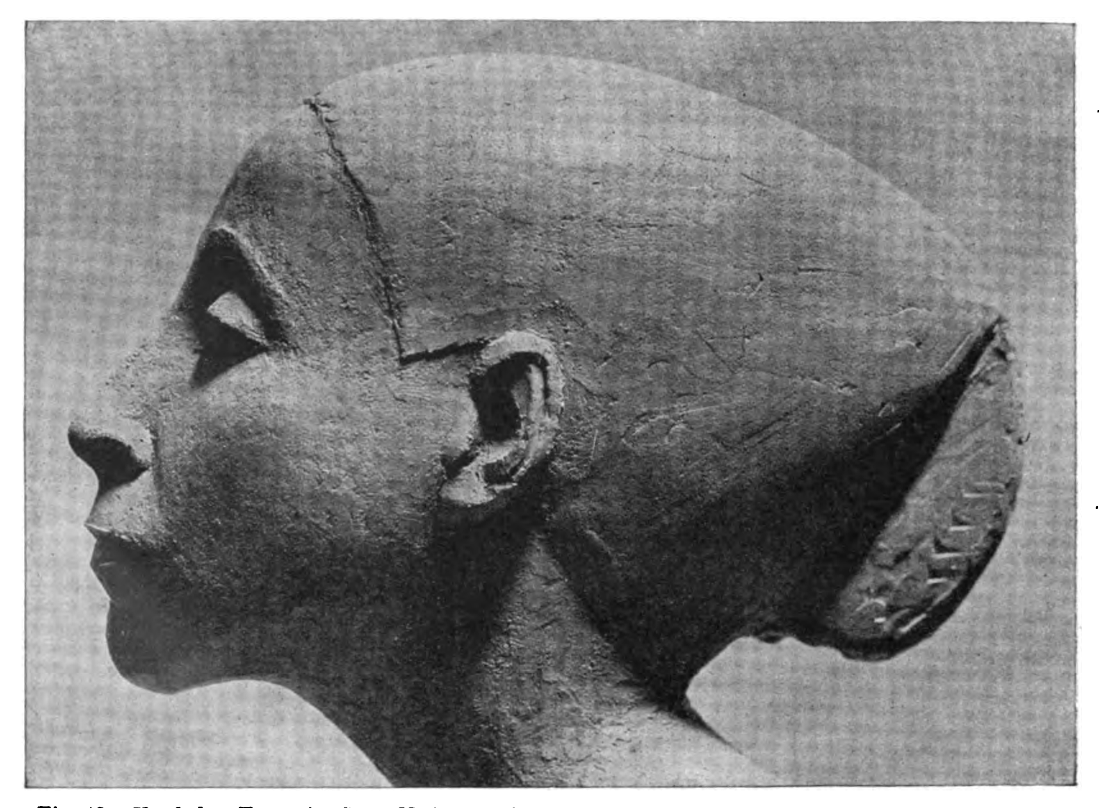


Fig. 48. Kopf der Tänzerin Sent M'ahesa. Tonmodell für Bronze von Bernhard Hoetger, geb. 1874 (aus Alfr. Kuhn, Die neuere Plastik, München 1921, Delphin-Verlag, mit Genehmigung von Klinkhardt & Biermann, Leipzig). Vgl. II, S. 289. **Man beachte auch die archaisierende Tendenz.**

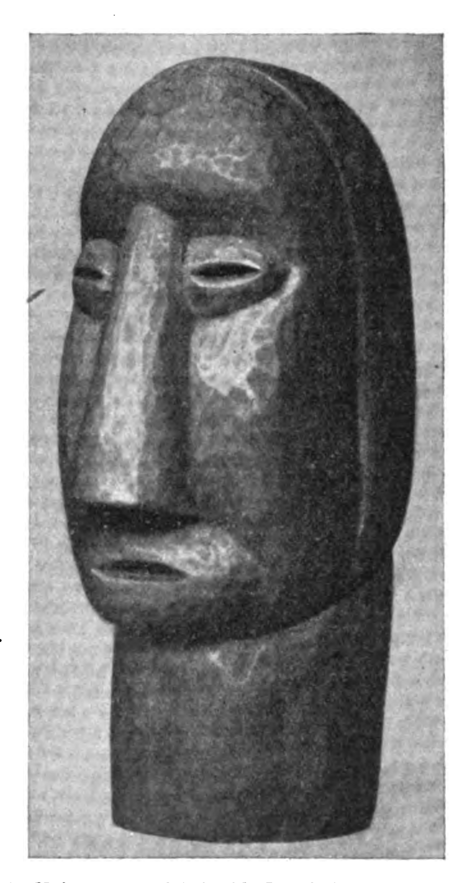


Fig. 49. Kopf in Holz von Karl Schmidt-Rottluff, geb. 1884 (aus Alfr. Kuhn, Die neuere Plastik, München 1921, Delphin-Verlag). Vgl. II, S. 289 u. 291.

trifugale Komponente tritt hier schon in den Vordergrund, insofern er die aufgenommenen Elemente unabhängig von der Wirklichkeit umgruppiert. Dabei bleiben aber doch die neugruppierten Komplexe insofern noch der Wirklichkeit treu, als die einzelnen elementaren Tatsachen, a, b, c, m, n usf. nicht im Widerspruch mit der Wirklichkeit dargestellt werden. Der Expressionist bildet aus sich heraus neue Komplexe, in denen auch diese elementaren Tatsachen angetastet werden: die Gesichter werden grün, die Konturen der Hände wellenförmig, die Tische schiefbeinig, die Köpfe bald unnatürlich klein bald unnatürlich groß dargestellt. Der Expressionist behauptet, um seine Vorstellungen und Gefühle adäquat auszudrücken, müsse er in diesen Widerspruch mit der Wirklichkeit treten. Ein Landschaftsmaler, dem man vorwarf, die von ihm gemalten Störche hätten zu dicke Beine, soll geantwortet haben: was kann ich dafür, daß die Natur einen Fehler gemacht hat? Der konsequente expressionistische Theoretiker würde einen solchen Vorwurf ebenso wenig gelten lassen, nur würde er, etwas bescheidener, sagen: ich will gar nicht die Natur darstellen oder nachahmen, sondern ich will ausdrücken, was ich denke und fühle. Die Figg. 33 und 46—49 (am Schluß dieses Werks) geben Ihnen reichlich Beispiele für dies expressionistische Kunstwollen und seine Verwirklichung.

Ich halte es für ganz unberechtigt, wenn man diesen expressionistischen Gemälden, Zeichnungen und Statuen aus ihrem Widerspruch mit der Wirklichkeit als solchem einen Vorwurf gemacht hat. Wenn durch solchen Widerspruch oder auch nur trotz solchen Widerspruchs erhebliche ästhetische Lustgefühle, vielleicht sogar neue und größere Lustgefühle wirklich hervorgerufen werden, so ist garnicht einzusehen, weshalb dieser Weg zum ästhetischen Genuß verboten werden sollte. Man kann auch sehr wohl zugeben, daß einzelne expressionistische Werke diese Bedingung erfüllt haben. So wird der sterbende Pierrot Heckels (Fig. 46) bei den meisten von Ihnen eine nicht geringe, eigenartige ästhetische Lust hervorrufen. Ich würde auch kein großes Gewicht darauf legen, wenn einige von Ihnen sich diesem günstigen Urteil nicht anschließen oder sogar das Bild abscheulich finden würden. Man kann gar nicht verlangen, daß ein Kunstwerk allen gefällt. Besonderheiten oder Mängel der Anlage, gewohnheitsmäßige Einstellungen und Vorurteile — Bacons idola theatri und idola specus — können bei einzelnen oder sogar bei vielen Individuen, selbst bei einer ganzen Generation, den ästhetischen Genuß verhindern. Sollen deshalb den anderen solche

ästhetischen Genüsse gesperrt werden? Soll die Musik verfehmt werden, weil es Unmusikalische gibt? Sollen Bachs Werke verbannt werden, weil manche nur auf Wagner oder Strauß eingestellt sind?

Andrerseits muß aber mit der größten Entschiedenheit gesagt werden, daß bei weitem die Mehrzahl der expressionistischen Kunstwerke keine wirkliche ästhetische Lust hervorruft. Keine andere Kunstrichtung ist in solchem Maß das Asyl technisch und geistig gleich unfähiger Pseudokünstler geworden. Auch bei einem und demselben Künstler kommen neben guten Leistungen schwere Entgleisungen vor.[1] Die expressionistische Theorie schien ja gewissermaßen einen Freibrief auszustellen. Bei den größten technischen Schnitzern brauchte man nur selbstbewußt zu lächeln und zu versichern: „mein Gedanke! ich sehe es in meiner Seele so". Manche expressionistische Mitläufer trieben den Humbug so weit, daß sie von einem ganz unbewußten Arbeiten ihrer Hand unter dem Einfluß ihrer Ideen, etwa nach Art des spiritistischen Psychographierens, sprachen. Wir werden der unbewußten Schaffenstätigkeit des Künstlers in der nächsten Vorlesung einen sehr weiten Wirkungskreis einräumen, aber dieser völligen Unbewußtheit mancher expressionistischen Sudeleien stehe ich doch höchst skeptisch gegenüber. Auch ist keine andere Kunstrichtung so rasch — nämlich schon etwa im Verlauf von fünf Jahren — der Manier verfallen. Es war eben allzu bequem, Expressionist zu sein.

Den Anspruch mancher Expressionisten auf ein Monopol in der Darstellung des Geistigen oder des „Transzendenten" oder des „Wesens" der Dinge oder des „Absoluten" und was dergleichen Redensarten mehr sind, müssen wir vollends als gänzlich unbegründet zurückweisen.[2] Mit Ausnahme des Naturalismus kann jede Kunstrichtung einen solchen Anspruch erheben und vermag ihn im wechselndem Maß zu verwirklichen. Die Werke des Phidias und Bramante,

---

1) Z. B. bei Kokoschka, vgl. H. Tietze, Ztschr. f. bild. Kunst 1918, Bd. 53, S. 83 (mit Abbild.).

2) Vgl. z. B. P. E. Küppers, Kunstblatt 1917, S. 210 und 260; Pinthus in Vom jüngsten Tag, Leipzig 1917; L. Rubiner, Kampf mit dem Engel, Aktion 1917, Nr. 16, S. 211, spez. 216; Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 3. Aufl. München 1917. Vgl. auch die Studien von Otto Braun, Ztschr. f. Ästh. 1919, Bd. 13, S. 283 mit weitern Literaturangaben (Braun spricht von „anthropozentrischem Psychismus"). — Ausdrücklich bemerke ich noch, daß gerade auch bei der Darstellung des Religiösen der Expressionismus bis jetzt meistens versagt hat (vgl. z. B. Carl Mense, Ottolange u. a., Abbildungen in Schöpfung, ein Buch für relig. Ausdruckskunst, ed. Osk. Beyer, Berlin 1923, S. 51—56 und namentlich die Tafel zu Anfang des Werks).



des Dante und Tizian machen jede Diskussion hierüber überflüssig. Man kann doch auch wirklich fragen, ob das Ich des Expressionisten, wie es uns auf den meisten expressionistischen Bildern entgegentritt, dem Transzendenten in so merkwürdiger Weise nahe steht und nicht doch auch zu einer sehr immanenten Wirklichkeit gehört.

Sie werden mir vielleicht einwenden, daß doch selbst diese von uns verworfenen expressionistischen Bilder leidenschaftliche Bewunderer oder wenigstens laute Lobredner gefunden haben. Auch diesen Einwand kann ich nicht anerkennen. Ich habe auf Grund vieler persönlicher Erfahrungen die Überzeugung gewonnen, daß diese Lobredner sich das angebliche ästhetische Lustgefühl nur einreden oder unter dem Einfluß der Reklame und der Mode haben einreden lassen. Dafür sprechen auch die vielen Rückbekehrungen von diesem falschen Expressionismus hinweg, die wir schon in der kurzen Zeit seines Bestehens erlebt haben. Es ist mir daher auch ganz unbegreiflich, daß ein sonst so verdienstlicher Historiker der Plastik wie A. Kuhn[1] von den Plastiken Schmidt-Rottluffs und Pechsteins (vgl. Fig. 49) sagen kann, daß sie „Halt suchen im Wunschbilde reinen Seins". Ich sehe in ihnen günstigsten Falls nur völlige Fehlleistungen eines sonst vielleicht starken Talents. Die Verunstaltung öffentlicher Säle durch solche Werke hat an manchen Orten schon einen gefährlichen Grad erreicht. Ich kann es auch nicht als eine ausreichende Entschuldigung ansehen, wenn man von einer Annäherung an die Kunst der Primitiven oder der Kinder spricht. Wir sind eben keine Buschmänner und keine Kinder mehr.

Sehr interessant sind die merkwürdigen Übergänge, welche die neueste Kunstgeschichte zwischen dem Expressionismus und älteren Kunstrichtungen aufzeigt. So können sich z. B. selbst Impressionismus und Expressionismus ausnahmsweise ganz seltsam kombinieren: der Maler gibt die Empfindungswirklichkeit, wie sie sich unter dem Einfluß seiner Gefühlslage gestaltet, impressionistisch und pleinairistisch wieder, ändert aber dann doch expressionistisch die elementaren Form- und Farbentatsachen ab. Nur so ist Vincent van Gogh (1853—1890) zu verstehen (vgl. Fig. 45), der deshalb auch sowohl von den Impressionisten wie von den Expressionisten in Anspruch genommen wird. Sogar symbolistische Elemente sind in manchen seiner Bilder zu erkennen. Manche Widersprüche mit der Wirklichkeit mögen sich aus der Hast seines Schaffens erklären,

1) Die neuere Plastik, München 1921, S. 108.

andere entspringen sicher der bewußten Absicht, einen starken Ausdruck zu erzielen, wie er selbst in einem Brief schreibt.[1]

Daß die Tanzkunst in besonderem Maße von den expressionistischen Tendenzen angezogen wurde, ist leicht verständlich. Ich erinnere Sie beispielsweise an das „russische Ballett". Die Bewegung und zwar die wirkliche bietet sich hier als ein weiteres wirksames Expressionsmittel dar.

Schwieriger ist es, den Expressionismus innerhalb der Dichtkunst abzugrenzen. Auf Grund unzweckmäßig weiter Definition hat man, durch einzelne Züge verleitet, zahlreiche Dichter als Expressionisten abgestempelt, die nach dem Totaleindruck ihrer Werke dem Expressionismus durchaus fern stehen. Auch für den dichterischen Expressionismus ist gemäß unsrer Definition kennzeichnend, daß er selbst die elementaren Tatsachen des Wirklichen umgestaltet, um seine Vorstellungen und Gefühle adäquat auszudrücken. Es kommt nur hinzu, daß das Wirkliche für den Dichter in noch viel höherem Maß als für den bildenden Künstler nicht nur aus Empfindungen besteht, sondern daß Vorstellungen, Gedanken, Gefühle, zum Teil sehr wenig anschauliche, denselben oder noch größeren Anspruch auf Darstellung erheben. Der expressionistische Dichter in dem engeren Sinn unsrer Definition gestattet sich also gegenüber der gesamten Wirklichkeit auch die elementarsten Umgestaltungen und Widersprüche. Nun ist die Dichtkunst an sich für ein solches Verfahren zugleich viel zugänglicher. Der dichterische Vergleich, für den ein strenges Analogon in den bildenden Künsten fehlt, ist in allen Kunstrichtungen — mit Ausnahme etwa des extremsten Naturalismus — zulässig und involviert bereits einen partiellen Widerspruch mit der elementaren Wirklichkeit: die Notwendigkeit ist nicht ehern, das Töchterlein nicht golden. Aber an solchen Widersprüchen nimmt der Kunstgenießende keinen Anstoß. Das Tertium comparationis, der Punkt der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, hilft uns über den Widerspruch hinweg, und die irradiierenden Gefühlstöne der Vergleichsvorstellung steigern das ästhetische Lustgefühl. Es bedarf nicht einmal der Hinzufügung eines „gleichsam" oder „wie". Der Expressionismus gibt sich zunächst darin kund, daß er solche Vergleiche häuft und zwar auch solche, für die das Tertium comparationis sehr entlegen und unklar,

1) Vgl. die ausgezeichnete Charakteristik in W. Weisbach, Impressionismus, Berlin 1911, Bd. 2, S. 218ff. Natürlich kommt außerdem das verschiedene Verhalten in den einzelnen Phasen seiner Entwicklung in Betracht.



der Widerspruch mit der elementaren Wirklichkeit besonders grell ist. Dazu kommt dann weiter, daß die Grenzen zwischen Vergleich und Wirklichkeit oft in verwirrender Weise verwischt werden. So kann sich schließlich ein Durcheinander sukzessiver Vergleiche und Wirklichkeiten entwickeln, das jeder Komplexion spottet.

Als Beispiel gebe ich Ihnen die ersten Zeilen eines Gedichts von Joh. R. Becher (geb. 1891), betitelt das Proletarier-Krematorium [1]:

So spült es hin zum Strand uns: Well an Welle.
O Volk: du Meer: von Wellen schwer ein Hauf!
Strand: auch genannt: die Leichensammelstelle ...
O flüstere, Tod! Aufspritzts, ein blutiger Rauch,
Gewölkdurchschwärt, am Nachtgrund. Auf den Bänken
Klebt weiß ein Schlaf. Der Boden ist geschlitzt:
Ihr Brüder all! Ihr Schwestern: fahnenschwenkend
So zieht es an. Der Sowjetstern erblitzt.
Ein Trommelchor. Radscheiben drehn in Lüften.
Hoch das Gewölb friert zu, ein stählern Aug.
Maschingestampf erbrüllt aus Bergwerksgrüften.
Antlitz an Antlitz: grün von Gas zerlaugt.

Der Vergleich der ersten Zeilen bleibt innerhalb der Grenzen einer nicht-expressionistischen Dichtung, hingegen sind der weiß auf den Bänken klebende Schlaf und das hoch zufrierende Gewölbe ausgesprochen expressionistisch.

Erträglicher sind Franz Werfels (geb. 1890) Verse:

Komm, Heiliger Geist, Du schöpferisch!
Den Marmor unsrer Form zerbrich!
Daß nicht mehr Mauer krank und hart
Den Brunnen dieser Welt umstarrt,
Daß wir gemeinsam und nach oben
Wie Flammen ineinander toben! ...

Welch verworrene, inkomplexible Gebilde auf diesem Weg schließlich zustande kommen können, lehrt die Novelle „Il Pantegan" des früh verstorbenen Victor Hadwiger (1878—1911), eines der Begabtesten unter den modernen Expressionisten.

Übergangsformen zu anderen Kunstrichtungen zeigt der poetische Expressionismus in noch größerer Zahl als der bildnerische. Besonders gefährlich ist die Verbindung mit dem Romantismus. Bei dem reinen Romantiker ist das Fehlen einer ordnenden Komposition nicht so folgenschwer, weil seine Kombinationen doch noch immer in Übereinstimmung mit den elementaren Tatsachen der Wirklichkeit bleiben. Bei dem Expressionisten, der auch diese

1) Aus Saat und Ernte, Die deutsche Lyrik um 1925, Berlin-Leipzig-Wien 1925, S. 449.



preisgibt, führt die romantische „Unordnung" allzuleicht zu einer vollständigen Auflösung. Besonders interessant ist auch die Kombination mit dem Realismus oder selbst Naturalismus, wie wir sie z. B. hier und da bei dem eben erwähnten Hadwiger finden.[1]

Ich darf Ihnen übrigens nicht verschweigen, daß gerade auf dem Gebiet der Dichtkunst jene Neigung besonders groß ist, dem Terminus Expressionismus eine sehr viel weitere Bedeutung zu geben und jeden Dichter expressionistisch zu nennen, der seine gefühlsbetonten Vorstellungen oder das „Geistige" besonders stark zum Ausdruck bringt. Ich kann nur nochmals an die Bedenken erinnern, die ich gegen solche Begriffserweiterungen erhoben habe.[2]

Ob man in der Musik überhaupt von einer expressionistischen Richtung in unserem engeren Sinn sprechen darf, ist äußerst fraglich. Da ein Widerspruch mit der Wirklichkeit für die Musik als nichtnachahmende Kunst fast niemals in Betracht kommt, fehlt die Grundbedingung für ein expressionistisches Schaffen. Wenn trotzdem manche moderne Komponisten wie Busoni, Schönberg, Hindemith, Křenek, Pizzetti, Schreker, Strawinsky u. a. zuweilen als „Expressionisten" bezeichnet werden, so will man damit oft nur sagen, daß sie eine ähnliche umstürzende Reform auf dem Gebiet der Musik bezwecken wie beispielsweise Heckel, Pechstein, Nolde auf dem Gebiet der bildenden Künste. Der Umsturz liegt aber in einer ganz anderen Richtung. Es soll ein fundamental neuer Stil geschaffen werden[3]: die altgewohnte Herrschaft der Tonalität, die durchgängige Beziehung auf einen Grundton wird aufgegeben, eine „gleichförmige" „Zwölftonreihe" wird gefordert und von Fall zu Fall ein bestimmtes „Anordnungsprinzip der zwölf Töne", eine Grundgestalt als Träger des Stücks festgestellt. Die Musik hört im Gegensatz zur „Ausdrucksästhetik" des 19. Jahrhunderts auf, die Wiedergabe eines menschlichen Erlebens zu sein, sie ist „zunächst in sich ruhendes, abgeschlossenes Kunstwerk". Eher könnte man solche Auffassung zu dem alsbald zu besprechenden Kubismus rechnen.

---

1) So namentlich in der Novelle „Des tragischen Affen Jogo Liebe und Hochzeit" (1910 verfaßt, postum 1920 erschienen). Vgl. F. J. Schneider, Victor Hadwiger, Halle a. S. 1921. Ähnlich auch z. B. in dem Gedicht von Werfel, Jesus und der Äserweg.

2) Vgl. z. B. B. Diebold, Anarchie im Drama, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1922 (S. 25 f.).

3) Vgl. Arn. Schönberg, Harmonielehre, Wien 1911, 3. Aufl. 1922; A. Haba in Von neuer Musik, Köln 1925 (herausgeg. v. Grues, Kruttge und Thalheimer), S. 53; Willms, ebenda S. 78; Leichtentritt, ebenda S. 17.



An die expressionistische Kunstrichtung, wie wir sie jetzt kennen gelernt haben, schließen sich — namentlich im Bereich der bildenden Kunst — einige Varianten[1] an, die das expressionistische Prinzip einseitig in ganz bestimmten Richtungen zu verwirklichen suchen. An erster Stelle nenne ich Ihnen den koloristischen Expresionissmus. Einer der markantesten Vertreter ist Emil Nolde. Die Vertreter dieser Richtung glauben zum Ausdruck ihrer Gefühle und Gedanken vor allem Farben anwenden zu müssen, die den wirklichen völlig widersprechen. So erscheinen auf den Bildern Franz Marcs drei blaue Pferde[2], auf dem Abendmahl Noldes (geb. 1867) die Gesichter grünlichgelb.[3] Meistens werden — obwohl das expressionistische Prinzip dies keineswegs notwendig involviert — sehr gesättigte, „grelle" Farben bevorzugt. Die Zusammenstellung der Farben entspricht oft weder der Natur noch den Regeln, die wir früher besprochen haben. Sie können sich denken, wieviel liebe alte Zöpfe vor solchen Bildern locker wurden und zu wackeln anfingen. Man konnte sich von dem alten Vorurteil nicht freimachen, daß die Kunst die Natur nachzuahmen habe oder höchstens in rein dekorativer Absicht von der Natur abweichen dürfe. Man wollte nicht verstehen, daß auch zum Ausdruck bestimmter ästhetisch wirksamer Vorstellungen und Gefühle selbstverständlich Widersprüche mit der Wirklichkeit und zwar auch ganz elementare zulässig sind, wofern eben ästhetische Lust geweckt wird. Die Spötter hatten nur insofern recht, als in dieser letzten entscheidenden Beziehung weitaus die meisten dieser koloristisch-expressionistischen Kunstwerke einschließlich vieler Noldeschen völlig versagten.

Ganz ähnlich verhält es sich auch mit einer zweiten Variante, dem linearen oder Umriß-Expressionismus. Das Hauptmittel der spezifischen Expression ist für diesen der mit der Wirklichkeit

1) Von der Einteilung des Expressionismus nach Schulen (Dresdener Schule oder „Brücke": Pechstein, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, nahe stehend auch Nolde und Otto Müller; Münchener Schule: W. Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee, Erbslöh, Organ der „Blaue Reiter", Übergang zum Kubismus) sehen wir hier ab, da sie vorwiegend kunsthistorische Bedeutung hat. — Vom Standpunkt unsrer Definition S. 257 kann man diese Varianten des Expressionismus auch als expressionistische „Stile" bezeichnen.

2) Gemalt 1911. Vgl. E. Benkard, Ztschr. f. bild. Kunst 1916, Bd. 51, S. 255 (mit 4 Fig.).

3) Gerade bei Nolde ist übrigens auch die Verzerrung der Formen meistens sehr erheblich. Vgl. z. B. die Abbildungen bei Sauerlandt, Ztschr. f. bild. Kunst 1914, Bd. 49, S. 181.



in Widerspruch stehende Umriß. Beispiele habe ich Ihnen vorhin bereits angeführt. Herkules wird — wohl um die rohe Kraft auszudrücken — mit dem kleinen Schädel eines mikrozephalen Idioten dargestellt, giraffenartig recken sich die Hälse der Mädchen, der Hirnschädel des Denkers (vgl. Fig. 47) steigt steil zu unnatürlicher Höhe auf. Aber gerade das letzte Beispiel zeigt Ihnen, daß eine solche Expression auch großer ästhetischer Wirkungen fähig ist.

Von der koloristischen und der linearen Variante unterscheide ich eine simplifizierende oder reduzierende Variante. Die Vertreter dieser Richtung glauben ihre gefühlsbetonten Vorstellungen dadurch am besten zum Ausdruck zu bringen, daß sie im Widerspruch mit der Wirklichkeit die Farben und namentlich die Formen auf das Äußerste vereinfachen, also ganz auf die expressiv wirksamen Momente reduzieren. Bezüglich der Formen kann dies in doppelter Weise geschehen: entweder werden die komplizierten, gewissermaßen irrationalen Kurven der Umrisse der wirklichen Objekte durch gerade Linien ersetzt, die in den verschiedensten Winkeln zusammenstoßen, oder die Kurven werden als solche belassen, aber an Zahl auf das Äußerste beschränkt. Für das erste Verfahren hat Ihnen der sterbende Pierrot Heckels (Fig. 46) bereits ein Beispiel, allerdings ein sehr maßvolles gegeben, andere expressionistische Künstler lösen selbst die menschlichen Gesichtszüge in ein System winklig aneinander gesetzter gerader Linien auf. Das zweite Verfahren zeigt Ihnen Wauers Schlittschuhläufer in einem ausgezeichneten Beispiel. Man kann in der Tat zweifeln, ob dies der Wirklichkeit in so vielen Punkten absolut widersprechende Werk nicht doch die Vorstellung eines Schlittschuhläufers in ästhetisch ebenso wirksamer Weise, nur in ganz anderer Art zum Ausdruck bringt wie ein ausgezeichnetes impressionistisches Bild desselben Gegenstandes. Leider überwiegt auch unter den Werken dieser Variante das Wertlose und Manierierte durchaus.[1]

Bemerkenswert ist, daß das zweitgenannte Verfahren, insofern es das Charakteristische hervorhebt, sich einerseits der Karikatur und andrerseits der typisierenden Kunstrichtung annähert. Es handelt sich gewissermaßen um eine spottfreie Karikatur oder eine auf Linien reduzierende Abstraktion. Manche Werke von Hodler — und in ganz andrer Richtung — von Puvis de Chavannes gehören

---

1) Als relativ erträglich führe ich Ihnen noch an: Herbert Garbe, Gruppe des Todes und Oswald Herzog, Genießen (Abbildungen in A. Kuhn, l. c.); Henri Matisse, Der Tanz (Kunst f. Alle 1913, Bd. 28, S. 457).



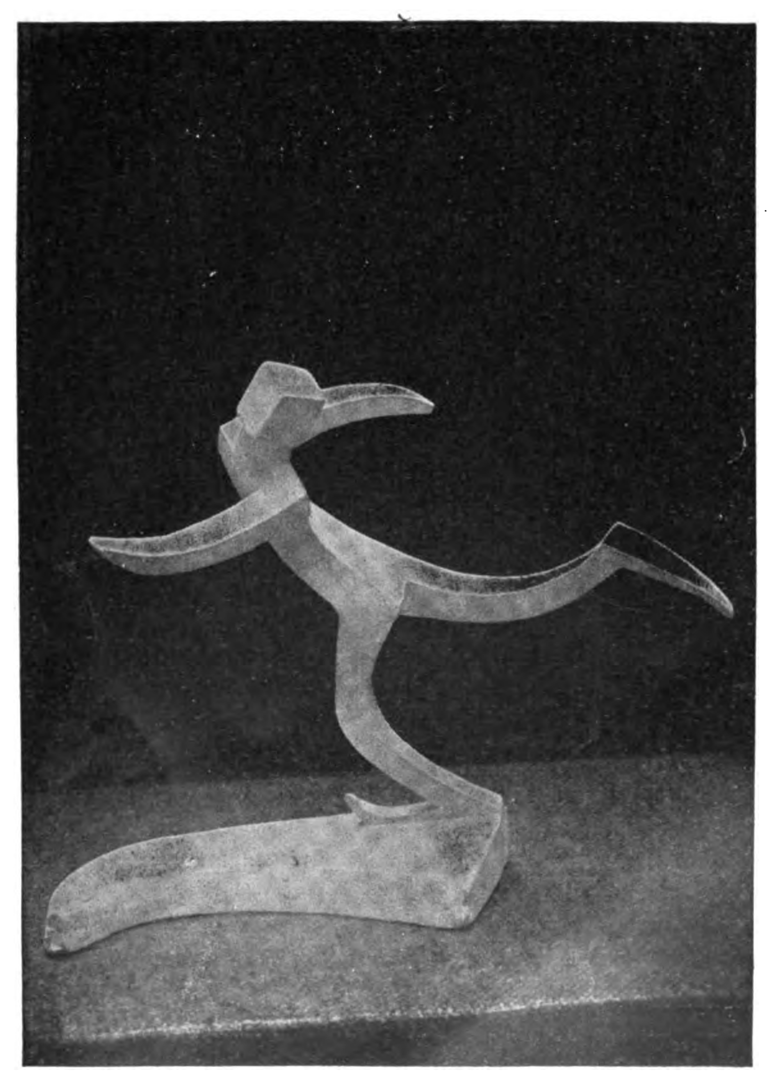


Fig. 50. Der Schlittschuhläufer, Figur in Gips von William Wauer, geb. 1866 (mit Erlaubnis der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin). Vgl. II, S. 296.

in Widerspruch stehende Umriß. Be
bereits angeführt. Herkules wird —
zudrücken — mit dem kleinen Schäd
dargestellt, giraffenartig recken sich
Hirnschädel des Denkers (vgl. Fig. 47
Höhe auf. Aber gerade das letzte I
solche Expression auch großer ästhet

Von der koloristischen und der
ich eine simplifizierende oder redu
treter dieser Richtung glauben ihre
dadurch am besten zum Ausdruck zu
spruch mit der Wirklichkeit die Farb
auf das Äußerste vereinfachen, als
samen Momente reduzieren. Bezüg
doppelter Weise geschehen: entweder
wissermaßen irrationalen Kurven der I
durch gerade Linien ersetzt, die in
zusammenstoßen, oder die Kurven we
an Zahl auf das Äußerste beschrän
hat Ihnen der sterbende Pierrot Hecke
allerdings ein sehr maßvolles gegeb
Künstler lösen selbst die menschliche
winklig aneinander gesetzter gerad
Verfahren zeigt Ihnen Wauers Sch
gezeichneten Beispiel. Man kann in
Wirklichkeit in so vielen Punkten a
nicht doch die Vorstellung eines Scl
ebenso wirksamer Weise, nur in gar
bringt wie ein ausgezeichnetes imp
Gegenstandes. Leider überwiegt au
Variante das Wertlose und Manierierte durchaus.[1]

Bemerkenswert ist, daß das zweitgenannte Verfahren, insofe
es das Charakteristische hervorhebt, sich einerseits der Karikat
und andrerseits der typisierenden Kunstrichtung annähert. I
handelt sich gewissermaßen um eine spottfreie Karikatur oder ein
auf Linien reduzierende Abstraktion. Manche Werke von Hodler –
und in ganz andrer Richtung — von Puvis de Chavannes gehöre

1) Als relativ erträglich führe ich Ihnen noch an: Herbert Garbe, Grupp
des Todes und Oswald Herzog, Genießen (Abbildungen in A. Kuhn, l. c.); Hen
Matisse, Der Tanz (Kunst f. Alle 1913, Bd. 28, S. 457).



ouette

r die
isches
zwei
ittelt
Iotive
stens
ünste
einer
r Ku-
itens
efühle
impli-
en zu
enden
en zu
tische,
e kurz

in der
neben-
. einen
— drei
solcher
Flächen-
die von
werden
ückfluß

(im An-
Braque).
). Henry,

esonders

cubisme

nüber-
spruch



Fig. 30. Der Schlittschuhläufer, [illegible]
(mit Erlaubnis der [illegible]

hierher. Auch entfernte theoretische Beziehungen zur Silhouette sind unverkennbar.[1]

An die reduzierende Variante schließt sich unmittelbar die **kubistische** Variante, der **Kubismus.** Wie er als ein historisches Gebilde der letzten 15 Jahre vor uns steht, hat er sich aus zwei Grundmotiven entwickelt, und auch die ästhetische Analyse ermittelt diese beiden an sich nicht notwendig miteinander verknüpften Motive ohne Schwierigkeit in den meisten kubistischen Werken. Erstens nämlich wollte man der Malerei und Zeichnung — denn diese Künste kommen für den Kubisten vorzugsweise in Betracht — zu einer Wiedergabe des Dreidimensionalen, also des Körperlichen oder Kubischen[2] im Gegensatz zum Flächenhaften verhelfen, und zweitens glaubte man manche oder sogar alle Vorstellungen und Gefühle durch die bloße Vereinfachung der Linien — im Sinn des simplifizierenden Expressionismus — nicht hinreichend ausdrücken zu können und seine Zuflucht zu komplizierten, dem darzustellenden Objekt ganz unähnlichen repräsentierenden Linien nehmen zu müssen. Ich will die erste Tendenz als stereometrisch-kubistische, die zweite als symbolisch-kubistische[3] bezeichnen und beide kurz besprechen.[4]

Die stereometrische Tendenz versucht der Kubist in der Regel dadurch zu verwirklichen, daß er das Objekt uns nebeneinander in mehreren Ansichten zeigt. So stellt er z. B. einen Würfel, von dem wir höchstens — bei schiefer Betrachtung — drei Flächen sehen, und den der Künstler seither auch stets mit solcher der Empfindungswirklichkeit entsprechenden, beschränkten Flächenzahl dargestellt hatte, mit vier oder mehr Flächen dar, die von einem Standpunkt aus überhaupt gar nicht wahrgenommen werden können.[5] Man spricht von „mystischer Perspektive“, „Rückfluß

---

1) Vgl. z. B. A. Corsep, Die Silhouette, 3. Aufl. Leipzig 1923.

2) Die Bezeichnung stammt von Vauxcelles aus dem Jahre 1909 (im Anschluß an eine gelegentliche Äußerung von Matisse 1908 über ein Bild von Braque). Vauxcelles sprach sogar von „cubisme péruvien“. Näheres hierüber bei D. Henry, Der Weg zum Kubismus, München s. a., S. 15f.

3) Offenbar paßt für diese zweite Tendenz der Terminus Kubismus besonders schlecht.

4) G. Apollinaire (Les peintres cubistes, Paris 1913) unterscheidet cubisme scientifique, physique, orphique (signification sublime!) und instinctif.

5) Übrigens steht schon die gleichzeitige Darstellung zweier gegenüberliegender Würfelflächen, z. B. der oberen und der unteren, in Widerspruch mit der Empfindungswirklichkeit.

in den Ichkristall" u. dgl.[1] D. Henry[2] stellt das Verfahren folgendermaßen dar: „Anstatt von einem angenommenen Vordergrunde auszugehen und von diesem aus durch perspektivische Mittel eine scheinbare Tiefe vorzutäuschen, geht der Maler von einem festgelegten und dargestellten Hintergrunde aus. Von diesem ausgehend, arbeitet nun der Maler nach vorn, in einer Art Formenschema, in dem die Lage jedes Körpers deutlich dargestellt ist, durch sein Verhältnis zu dem festgelegten Hintergrunde und den anderen Körpern." Ich bezweifle allerdings, daß die kubistischen Maler immer in dieser systematischen Weise vorgehen; ich habe den Eindruck, daß sehr oft recht willkürlich die nur von verschiedenen Standpunkten aus sichtbaren Flächen nebeneinander gesetzt werden: der Kubist wirft die Bilder der einzelnen Flächen hin, wie sie vor seinem inneren Auge auftauchen. Die zustande kommenden Produkte erinnern zum Teil in höchstem Maß an Kinderzeichnungen aus dem 4. bis 8. Lebensjahr[3]; bei schwachsinnigen Individuen reicht dies Verfahren auch noch in ein höheres Alter hinauf. Das Kind zeichnet nicht, was es sieht, sondern was es von dem Objekt weiß. Ganz ähnlich verfährt der stereometrische Kubist, nur glaubt er dieses offenbar dem Verismus entsprechende Verfahren (II, 270 Anm.) ästhetisch begründen zu können: der plastische Eindruck soll dadurch gesteigert oder sogar auf diesem Weg überhaupt erst erzielt werden.

Kritisch ist dieser Variante gegenüber vor allem hervorzuheben, daß die Illusion der Tiefe und damit des Plastischen[4] dem Kubisten durchaus nicht besser gelingt als dem nicht-kubistischen Maler. Im Gegenteil, die Tiefenwirkung selbst eines mittelmäßigen Bildes der älteren Malweise ist durchweg viel größer und vor allem viel klarer als diejenige selbst der relativ besten kubistischen Bilder.[5]

---

1) Th. Däubler, Der neue Standpunkt, Leipzig 1919, S. 180.

2) L. c. S. 30.

3) Vgl. z. B. B. Katz, Ztschr. f. Psychol. 1906, Bd. 41, S. 241, z. B. Fig. 1 und 7c.

4) Vgl. z. B. die Bilder von Georges Braques (Henry l. c. S. 30, 36, 42).

5) Die interessante Frage, ob die Malerei und die Hell-Dunkel-kunst überhaupt gut daran tun, die Abstraktion von der dritten Dimension (vgl. I, S. 70 und 292) möglichst vollständig zu beseitigen, oder ob es sich empfiehlt, unbeschadet aller Illusion doch die Abstraktion von der dritten Dimension zur Wirkung kommen zu lassen, ist schwer zu beantworten. Man kann zweifeln, ob der Verzicht auf die dritte Dimension wirklich immer nur ein notwendiges Übel ist. Ich erinnere Sie an unsere Erörterungen über die ästhetische Bedeutung der Abstraktion in der 8. Vorlesung. Die praktischen Versuche einer wirklich absoluten Vortäuschung einer dreidimensionalen Wirklichkeit — also abgesehen

Dies gilt selbst für den Vergleich mit manchen klassischen Bildern, z. B. des 16. Jahrhunderts, und manchen impressionistischen Bildern des 19. Jahrhunderts, die in der Tat zuweilen die Objekte allzu flächenhaft oder oberflächenhaft darstellen.

Nun wird allerdings der Kubist einwenden, mit welchem Recht sklavische Treue gegenüber der Empfindungswirklichkeit verlangt werde: Die objektive Wirklichkeit — im Sinn des Verismus — habe doch auch ihr Recht, außerdem handle es sich, wenn man einen Würfel zugleich von oben und von unten darstelle, um die Kombination sukzessiver Empfindungswirklichkeiten, indem man nacheinander verschiedene Standpunkte einnehme, wie es ja auch die Dichter tun; man bleibe also in weiterem Sinn sogar der Empfindungswirklichkeit treu; vor allem aber handle es sich um die gefühlsbetonte Vorstellungswirklichkeit des Künstlers, und diese sei schließlich allein maßgebend. Hierzu ist folgendes zu sagen. Gewiß ist die Nachahmung der Empfindungswirklichkeit kein absolutes ästhetisches Gesetz, aber jede auffälligere Abweichung von der Empfindungswirklichkeit muß, wie wir bei einer anderen Gelegenheit vor kurzem festgestellt haben, ästhetisch begründet sein; sonst erregt sie unsere Aufmerksamkeit und unser Mißfallen. Eine solche unerläßliche ästhetische Kompensation geben uns nun die stereometrisch-kubistischen Bilder in keiner Weise. Unbefangene Versuchspersonen, auch solche die im übrigen für neue Kunstströmungen in hohem Maß empfänglich sind, stimmen hierin völlig überein. Vollends besagt die Berufung des Künstlers auf seine eigene Vorstellungswirklichkeit als solche gar nichts; kommt es doch nur darauf an, ob diese Vorstellungswirklichkeit in der bildlichen Darstellung ästhetische Lustgefühle weckt.

Theoretisch fast noch interessanter ist der symbolische Kubismus. Er entwickelt sich ganz gleitend aus demjenigen simplifizierenden Expressionismus, der Kurven durch Gerade bzw. Winkel ersetzt (II, S. 296). In dem Schaffen Pablo Picassos, des bedeutendsten Vertreters dieser Richtung, kann man diesen Hergang sehr deutlich verfolgen. Seine Bilder[1] aus dem Jahre 1906 sind fast noch etwas impressionistisch. Bei der „Sitzenden" vom Jahre 1908 sind die Körperumrisse größtenteils durch einfache winklig verbundene

von den mißlungenen Versuchen der Kubisten — sind bis jetzt spärlich (Wiertz-Museum in Brüssel) und ästhetisch höchst unbefriedigend. Ein endgültiges Urteil wird erst die Zukunft gestatten.

1) Vgl. Henry l. c. Abbild. 1ff. (am Schluß des Werks).



Geraden wiedergegeben, das Gesicht der Frau mit Hut 1909 ist fast ganz aus Klötzen zusammengewürfelt, in der Frau mit Mantille 1910 geht diese geometristische Vereinfachung noch etwas weiter. Und 1911 erfolgt dann die Umwandlung in die symbolistisch-kubistische Richtung: in der Frau mit der Mandoline ist überhaupt für den Unbefangenen weder eine Frau noch eine Mandoline zu erkennen, die Vereinfachung ist einem Durcheinander krummer und gerader Linien gewichen, die zum Teil in sehr komplizierter Weise verschränkt sind. Unsere Fig. 51 zeigt Ihnen ein Bild desselben Künstlers, das „den Dichter" darstellen soll. Bei Fernand Léger ist die Darstellung meistens noch etwas gröber: die Objekte werden auf bestimmte Grundformen, wie Röhren, Würfel, Kugeln, Zylinder, reduziert.[1] Der Betrachter solcher Bilder hat nun die Aufgabe, nicht nur allerhand Linien zu sehen, sondern zu „assimilieren", d. h. über den geometrischen Eindruck hinaus die Frau mit der Mandoline, den Dichter usf. hineinzusehen. Angeblich soll die Assimilation „am Ende stets" eintreten, aber in dieser Beziehung scheint das Selbstvertrauen dieser Kubisten nicht allzu groß; denn sie fügen stets beschreibende Titel hinzu, um eine „preperception" hervorzurufen.[2] Oft halten sie es auch für rätlich, mitten in den Wirrwarr von Linien und Klötzen und Röhren in sehr naiver Weise irgend einen „undeformierten" oder wenigstens mäßig deformierten Gegenstand hineinzusetzen. So erscheint auf dem Bild von Franz Marc „Tiger"[3] links oben der obere Teil eines Kopfes, der einige Ähnlichkeit mit dem eines Tigers hat. Etwas kindlich wird auf einem Bild von Marc Chagall „Ich und das Dorf"[4] dem etwas vereinfachten Gesicht des „Ich" ein etwas mißlungener großer Schafskopf gegenübergestellt, unter dessen Auge eine Melkszene eingeschachtelt ist. Offenbar will der Künstler so einige objektive Vorstellungen wecken, um das Übrige verständlich zu machen.

Die ästhetische Wirkung ist auch bei den Bildern dieser Richtung minimal.[5] Unbefangene Personen gelangen trotz Titel

1) Abbildungen bei Henry l. c. 30ff. Manche Bilder erinnern an Zeichnungen von Geisteskranken (vgl. meine Psychiatrie 4. Aufl. S. 815 und Fig. 21).

2) Nach Henry stammt dieser Terminus von H. G. Lewes.

3) Abbildung z. B. bei Hermann Bahr, Expressionismus, München 1920 (1. Aufl. 1916), S. 88.

4) Bahr l. c. S. 128.

5) Ich sehe dabei von den bloßen Farbenwirkungen ab. Ich hatte seit 1912 keine Gelegenheit mehr, nach Paris zu kommen, kann also insbesondere über die koloristischen Wirkungen der neueren französischen Bilder nicht urteilen.

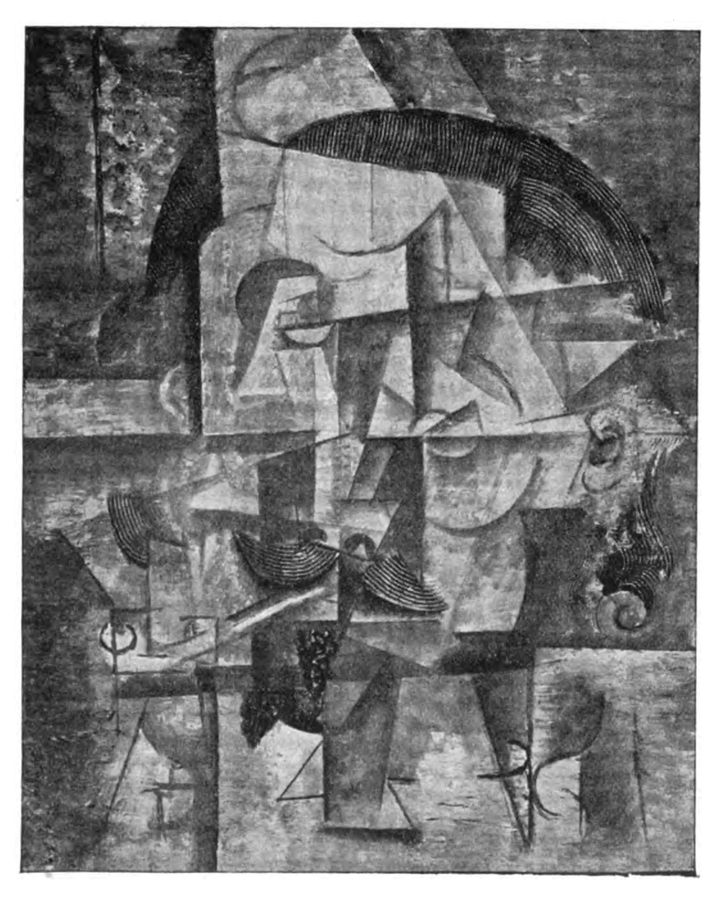


Fig. 51. Der Dichter von Picasso (Klischee Moderne Galerie Thannhauser, München). Vgl. II, S. 300.

und realer Beigaben in der Regel zu keiner „Assimilation“ und vollends zu keinem Kunstgenuß. Man kann nur zugeben, daß zuweilen zugefügte Linien wirklich imstande sind, abliegende Objektvorstellungen und vor allem bestimmte Gefühlsnüancen zu wecken, und es ist nicht abzusehen, weshalb nicht hin und wieder diese Eigenschaften auf Gemälden verwertet werden sollten. So finde ich z. B. auf einzelnen Gemälden von Gustav Klimt[1] — Salome u. a. — eine wirksame Verwendung symbolischer Linearformen ohne Störung der Komplexibilität, während auf anderen durch Übertreibung die ästhetische Wirkung verloren geht.

Man könnte sich fragen, ob nicht ähnliche kubistische Richtungen auch auf dem Gebiet andrer Künste — natürlich mutatis mutandis — denkbar sind. Ganz ausgeschlossen scheint mir dies nicht. Man könnte sich denken, daß der Dichter jeden vereinheitlichenden Standpunkt aufgibt und entweder sinnvolle Worte oder Satzbruchstücke unverbunden oder mannigfach verschränkt nebeneinander stellt oder auch sinnlose, nur symbolisch wirksame primitive Lautgebilde häuft, um seine gefühlsbetonten Vorstellungen zu starkem Ausdruck zu bringen. So ergäbe sich ein primitiv anmutender (vgl. I, S. 54) Telegramm- bzw. Interjektionsstil in der Poesie, der, generell verwendet, denselben schweren Bedenken unterliegen würde wie der Kubismus in der bildenden Kunst. Statt Ihnen eines der ungenießbaren dadaistischen Produkte oder dergleichen vorzulegen, gebe ich Ihnen die ersten Zeilen eines Gedichts von Übelacker[2] (geb. 1891), das Ihnen zeigt, wie ästhetisch wirksam bei sparsamem Gebrauch ein einzelnes solches Lautsymbol sein kann:

Kyrieleis — die Welt wird weiß —
der Schnee sickert runter
und flickert so munter —
deckt Sträucher und Bäume zu
mit seiner Träumeruh —
walledineige —
falle und schweige
hell aus der Höh
du himmlischer Schnee — —
kyrieleis — die Welt wird weiß.

Das „kyrieleis“, das auch in den folgenden Strophen immer wiederkehrt, wirkt fast wie ein Liniensymbol, und auch das walle-

---

1) Farbige Abbildungen in Kunst f. Alle 1911, Bd. 27, S. 77 und 173, weniger wirksam S. 178 und 181 ff. und 1913, Bd. 28, S. 481 und 1911, Bd. 26, S. 53.

2) Aus Saat und Ernte, Die deutsche Lyrik um 1925, Berlin-Leipzig-Wien, S. 454.



dineige[1] hat eine objektivierende Bedeutung, die entfernt an die Wirkung kubistischer Formen erinnern könnte. Ich brauche Ihnen aber nicht zu sagen, daß eine solche Verwendung von Lautsymbolen von jeher in der Dichtkunst üblich war.

Über die Grenzen des Zulässigen weit hinaus gehen schon die folgenden Verszeilen aus einem Gedicht K. Liebmanns[2], in denen auch der Wegfall der Interpunktion sehr charakteristisch ist:

Ich bin ein Schwanken zu den windverschneiten Gräbern
Flüchte tasten mich zu Tiefen
die Wellen mauern Dunkel
sticken
Ich schreie Dich
Du stehst am Teich der abendgelben Trauer
und schlägst die Harfe deiner Träne nach mir.
O Schatten Deines Schattens
Tanzschritt über Wolkenschollen
Schluchten
Nacht
Ich küsse tief den bluten Mond von Deiner flötenbleichen Stirn
O Mond
Du
Nacht.

Eine Variante des Kubismus ist schließlich auch der sogenannte Futurismus.[3] Während die bisher besprochenen Kubisten, wenigstens die stereometrischen, die dritte Dimension, also die Tiefe der räumlichen Gebilde in einer der Empfindungswirklichkeit widersprechenden Art und Weise zum Ausdruck bringen wollen, wollen die Futuristen der Malerei das Gebiet des Nacheinander, vor allem die Bewegung, also die zeitliche Dimension erschließen. Sie verfahren zu diesen Zweck ganz analog wie die stereometrischen Kubisten: sie malen oder zeichnen die verschiedenen Phasen der Bewegung nebeneinander. Der Hauptvertreter dieser Richtung, Umberto Boccioni[4], hat sie als „dynamischen“ Futurismus be-

---

1) Der Sperrdruck stammt von mir. In einem anderen Gedicht desselben Autors begegnet uns „ründeründerose“.

2) Der Titel dieses Gedichts (aus Der Vorhof, 1. Nov. 1923, S. 17) ist: „Unter nächtlicher Landschaft“.

3) Der sehr prätentiöse, reklamewirksame Name Futurismus war so lockend, daß er auch andere modernisierende Bestrebungen angelockt hat. So nennen sich z. B. zuweilen auch diejenigen Futuristen, die das Heil der Kunst von der Schließung oder gar Verbrennung aller Galerien erwarten usf.

4) Leider sind mir seine beiden theoretischen Hauptwerke „Manifeste technique de la sculpture futuriste“, Milano 1912 und „Pittura Scultura futuriste“, Milano 1913 nicht zugänglich gewesen.

zeichnet im Gegensatz zu dem zuvor besprochenen „statischen" Kubismus. Richtiger könnte man beide als „Simultanismus" zusammenfassen, da ihnen gemein ist, daß sie Erscheinungen, die zugleich gar nicht erlebt werden können, doch zugleich darstellen wollen. Man hätte dann weiter einen statischen oder stereometrischen und einen dynamischen oder kinetischen Simultanismus zu unterscheiden. Die Hauptvertreter des kinetischen Simultanismus, also des Futurismus im prägnanten Sinn, sind außer Boccioni Carrà und Severini. Das relativ noch sehr maßvolle Boulevard-Bild des letzteren habe ich Ihnen früher in anderem Zusammenhang bereits gezeigt. Sehr charakteristisch ist auch die „ruhelose Tänzerin" desselben Küustlers[1]: aus einem bunten Gemenge von Kleiderstücken lugt an drei Stellen deutlich, an anderen kaum erkennbar der Kopf der Tänzerin hervor. Bei Boccioni begegnen uns auch Mischformen mit dem symbolistischen Kubismus[2], wie überhaupt von einer strengen Scheidung der verschiedenen Richtungen keine Rede sein kann.[3]

Für die Plastik ist der kinetische Kubismus besonders verführerisch, da der Bildhauer noch schwerer als der Maler Bewegungen darstellen kann (vgl. II, S. 107), und so begegnen wir denn im letzten Jahrzehnt einer ganzen Reihe von Künstlern, die auf kubistischem Weg bewegte Gebilde oder gar die Bewegung selbst plastisch wiederzugeben versuchen. Hierher gehören z. B. die „Erotik" und die „Geste Freiheit" von Rud. Belling, die „Bewegung" von Hermann Obrist und von Karl Herrmann.[4] Alle diese plastischen Werke gehören jedoch mehr der symbolistischen als der kinetischen — futuristischen — Richtung an.

Damit haben wir unseren kurzen Überblick über die wichtigsten Kunstrichtungen beendet. Ich möchte Sie nur nochmals warnen, ihn im Sinn eines logisch geordneten Systems zu verwenden und danach die einzelnen Künstler etwa wie Käfer zu bestimmen und einzuordnen. Die meisten Künstler sind lebendige Persönlichkeiten, deren Individualität sich niemals ganz in eine Rubrik einordnen

1) Bahr l. c., Fig. zu S. 104.

2) Vgl. z. B. das Bild: Die Macht der Straße (P. Fechter, Der Expressionismus, München 1920, zu S. 49).

3) Ich kann daher auch die scharfe Gegenüberstellung von Futurismus und Kubismus bei Fechter nicht zugeben. Fechter meint, der Futurismus stelle sich „in bewußten Gegensatz zu der Abstraktion des Kubismus, der gegenüber er erneut den Akzent auf das Instinktive und Unmittelbare verlege".

4) Abbildungen bei Alfr. Kuhn, Die neuere Plastik, München 1921, Fig. 65 ff.



läßt. Außerdem geht aus unseren Definitionen und Bemerkungen klar hervor, daß allenthalben Übergangs- und Mischrichtungen existieren.

Auf eine ähnliche Auseinandersetzung über die **Kunststile**[1] muß ich an dieser Stelle verzichten, da diese in das Bereich der Kunstgeschichte und der speziellen angewandten Ästhetik gehören und wir uns in diesen Vorlesungen auf die allgemeinen theoretischen Probleme der Ästhetik beschränken müssen. Ich mache Sie hier nur darauf aufmerksam, daß die Kunstgeschichte in ihrer Terminologie sehr oft, weil es ihr nur auf das Historische ankommt, Kunstrichtung und Kunststil zusammenwirft, und daß daher manche ihrer Termini zugleich einen „Stil" und eine „Richtung" bezeichnen.

---

1) Aus der unübersehbaren Literatur über Stile hebe ich außer schon genannten (vgl. namentl. II, S. 257) folgende Werke hervor, die mir für die Ästhetik besonders aufklärend zu sein scheinen: A. R. Mengs, Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Mahlerey, Zürich 1762 (Werke ed. Prange, Halle 1786, Bd. 2, S. 13: unterscheidet „Geschmack" der Schönheit [Antike], der Bedeutung oder des Ausdrucks [Raffael], des Reizes und der Harmonie [Correggio] und endlich der Wahrheit und des Kolorits [Tizian], vgl. dazu Waetzoldt, Ztschr. f. bild. Kunst, 1918/19, Jahrg. 54, S. 121); H. Wölfflin, Sitz. Ber. Preuß. Akad. 1912, Bd. 31, S. 572 (dazu Panofskys Kritik, Ztschr. f. Ästh. 1915, Bd. 10, S. 460) und Logos 1913, Bd. 4, S. 1 (malerischer Stil im Gegensatz zum linearen); B. Haendke, Entwurfsgesch. der Stilarten, Bielefeld Leipzig 1914; Joh. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der tosk. und umbr. Kunst v. Giotto bis Raffael, Leipzig 1902; W. Trübner, Die Verwirrung der Kunstbegriffe 1898, auch in Personalien und Prinzipien, S. 44 (Das Dekorative und das Monumentale); K. E. Osthaus, Grundzüge der Stilentwicklung, Hagen 1919; Kimmich, Stil und Stilvergleichung, Ravensberg 1920; Ernst Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bild. Kunst, Leipzig 1910; L. Coellen, Der Stil in der bild. Kunst, Traisa-Darmstadt 1921 (namentl. S. 10—73).

16. Vorlesung.

Das künstlerische Schaffen.

Eines der schwierigsten Probleme der wissenschaftlichen Ästhetik ist das Schaffen des Künstlers. Die unmittelbare Selbstbeobachtung kann uns hier keine ausreichende Auskunft geben, weil im Augenblick des Schaffens dieses selbst den Künstler so vollständig absorbiert, daß eine exakte aktuelle Selbstbeobachtung ausgeschlossen ist. Wir sind darauf angewiesen, uns aus den nachträglichen Angaben des Künstlers, die er auf Grund seiner Erinnerung macht, ein Bild des Vorgangs zu konstruieren. Außerdem können wir — natürlich mit großer Vorsicht — die Beobachtungen, experimentellen und nicht-experimentellen, verwerten, welche über produktive Geistestätigkeit im allgemeinen vorliegen. Daß wir im folgenden die rein-technische Seite der künstlerischen Arbeit, also z. B. die Maltechnik, gänzlich beiseite lassen, versteht sich von selbst, wenn auch zuzugeben ist, daß Technik und produktive Geistestätigkeit bei dem Künstler oft in Wechselbeziehungen stehen.[1]

Wir untersuchen zunächst das Schaffen eines naturalistischen Künstlers, z. B. eines naturalistischen Malers (vgl. II, S. 261). Der psychische Prozeß ist hier im Minimum. Wahllos kopiert der Künstler möglichst treu ein Stück Natur, ohne etwas hinwegzutun und ohne etwas hinzuzufügen. Er hat nur zu überlegen, wie er dies in möglichst vollkommener Weise erreichen kann, und durch seine Empfindungen fortlaufend nachzuprüfen, ob der gewollte Erfolg wirklich erreicht ist. Es wird Ihnen leicht sein, diesen Vorgang selbst auf bekannte psychologische Vorgänge zurückzuführen. Auch das Schaffen des realistischen Malers, Bildhauers usf. bietet noch keine wesentlichen Schwierigkeiten. Es kommt nur der Faktor der Auswahl unter dem Naturgegebenen hinzu, und diese Auswahl hängt ebenfalls nach bekannten psychologischen Gesetzen von der ästhe-

1) Vgl. z. B. Carstanjen, Vierteljahrsschr. f. wiss. Philos. 1896, S. 1 (namentl. S. 161 ff.).

tischen Gefühlsbetonung der einzelnen Naturobjekte bei dem Künstler ab. Die Erörterung des Wesens dieser Gefühlsbetonung als ästhetischer gehört nicht hierher; sie hat uns früher bereits wiederholt beschäftigt und wird in unsrer Schlußvorlesung nochmals eine Rolle spielen.

Erst wenn wir zu dem Impressionisten übergehen, kommt ein ganz neues Moment zur Geltung. Wir stellten fest, daß der Impressionist die rein-subjektive Empfindungswirklichkeit so darstellt, wie er sie unter dem Einfluß einer Gefühlslage erlebt. Während der Realist noch immer nach einer pseudo-objektiven Empfindungswirklichkeit schielt, hält sich der Impressionist streng an die durch kein Wissen von den Objekten entstellte, rein-subjektive Empfindungswirklichkeit und zwar die Empfindungswirklichkeit, wie sie sich in seinem Gefühl darstellt. Es ist äußerst schwer, mit Worten diese eigentümliche Umgestaltung der Empfindung unter dem Einfluß der Stimmung zu beschreiben. Es ist jedenfalls eine Tatsache, daß wir z. B. das Blau des Himmels in trauriger Stimmung anders sehen als in heitrer. Ich bitte Sie nur den Ausdruck „sehen" nicht wörtlich zu nehmen. Daß sich die reine Empfindung als solche nach Intensität, Qualität und Extensität unter dem Einfluß der Gefühlslage unmittelbar ändern sollte, ist im allgemeinen wenig wahrscheinlich. Vielmehr erfahren nur die mit der Empfindung unmittelbar und unlösbar verbundenen Auffassungsvorgänge erhebliche Modifikationen, und durch diese, also mittelbar wird auch die Empfindung als solche transformiert.[1] Ich erinnere Sie an unsre Besprechung der Auffassung in der 12. Vorlesung. Wie wir in einer traurigen Stimmung die Konsonanzen eines Musikwerks schwächer, die Dissonanzen stärker heraushören, jene „reprimieren", diese „akzentuieren", so verfahren wir auch mit den viel unbestimmteren, schwankenderen Harmonien und Disharmonien der gesehenen Natur. Ich glaube, wenn ich traurig bin, die Farben der Welt weniger gesättigt, trüber, glanzloser zu sehen. Die Farbenkonsonanzen der Natur werden reprimiert, die Verteilung von Hell und Dunkel verschiebt sich in unbeschreiblicher Weise. Je nach der Stimmung erscheinen dieselben Berge, von demselben Standpunkt, in derselben Beleuchtung, unter denselben atmosphärischen Bedingungen betrachtet, mir bald greifbar nah bald in die Ferne entrückt. Und nicht nur Traurigkeit und Fröhlichkeit, sondern auch die meisten anderen Stimmungen haben einen solchen

1) Vgl. über diesen Einfluß Ltf. d. phys. Psychol. Vorlesung 13.

nüancierenden Einfluß auf Auffassung und Empfindung. Sie dürfen sich diesen Einfluß nur nicht zu grob denken, es handelt sich fast ausnahmslos um sehr feine, oft kaum merkliche Modifikationen, um Nüancen der Nüancen. Diese nun grade will der Impressionist wiedergeben. Der ganze Hergang scheint mir auch hier noch leicht verständlich. Der Künstler malt schließlich eben doch nur das, was er in seiner gegebenen Gefühlslage als Empfindungswirklichkeit und zwar als durch die Gefühlslage mitbestimmte Empfindungswirklichkeit auffassungsgemäß erlebt. Auch bei dem Impressionisten liegt daher die Begabung doch vorzugsweise noch auf dem Gebiet der Technik — mag diese nun pointillierend oder strichelnd sein usf. — und auf dem Gebiet der Auffassungen und Gefühlsdispositionen.

Dies ändert sich gänzlich, sobald wir zu den in höherem Maß transformistischen Kunstrichtungen, also denjenigen übergehen, bei welchen die Empfindungswirklichkeit in irgend einer Weise durch gefühlsbetonte Vorstellungsprozesse wesentlich umgestaltet wird, so daß durch Umkombination neue Schöpfungen entstehen. Wir sprechen in diesem Fall von produktiver Tätigkeit im Gegensatz zu reproduktiver oder auch von kreativer Kombination. Auch der Terminus Komposition ist sehr passend.[1] Erwägen wir schließlich, daß es sich um anschauliche — nicht, wie bei dem Gelehrten, um unanschauliche, sog. spekulative Kombination handelt, so können wir auch kurz den Terminus „Phantasie" verwenden.

Bei allen Kunstrichtungen jenseits der naturalistischen, realistischen und impressionistischen, von der typisierenden bis zu der expressionistischen und kubistischen, fällt der Phantasie die entscheidende Hauptrolle zu. Es wird sich also vor allem darum handeln, diese Phantasietätigkeit, wie sie sich speziell bei dem Künstler gestaltet, gründlich zu untersuchen. Diese Untersuchung kann nur darin bestehen, daß wir die Tatsachen sammeln, beschreiben, zergliedern, ordnen und die zusammengesetzten auf einfachere zurückführen, d. h. in jenen diese aufsuchen.[2]

---

1) Bezüglich der einzelnen Formen der Kombination verweise ich Sie auf meine Prinzipien und Methoden der Begabungs-, insbesondere der Intelligenzprüfung usf., 5. Aufl. Berlin 1923, S. 41—64.

2) Den Gegensatz, den sich Dilthey (Sitz. Ber. d. Preuß. Ak. d. Wiss. 1894, S. 1309) zwischen einer „beschreibenden und zergliedernden" und einer „konstruktiven und erklärenden" Psychologie zurechtlegt, erkennen wir in keiner Weise an; er besteht nur für einseitige Forschungsrichtungen. Die Zergliederung erfolgt gerade im Interesse der Zurückführung des Zusammengesetzten auf das Einfache und damit der Konstruktion.

Auf den ersten Blick scheint allerdings die Phantasie und gerade auch die künstlerische jeder Analyse und Zurückführung auf einfachere Vorgänge zu spotten. Wir haben den Eindruck, daß unser Denken hier seine Waffen wegwerfen und sich mit der Zuweisung an eine ganz besondere, frei wirkende Seelentätigkeit oder wohl gar ein Seelenvermögen — eben die „Phantasie" — begnügen müßte. Die **Reproduktion** ist relativ leicht zu erklären, die **Produktion** scheint absolut rätselhaft: plötzlich, wie aus dem Nichts entstanden, unerklärlich, unvorbereitet springt in dem Künstler das Phantasiebild seines Werks auf. Er ist selbst, wie wir im einzelnen noch feststellen werden, oft überrascht von dem Erscheinen seiner eigenen Schöpfung. Wie kommt dieser wunderbare Vorgang zustande?

Die Beobachtung und die Zergliederung der Beobachtungen lehrt folgendes. Gegeben sei bei dem Künstler ein beliebiger Vorstellungskomplex $V_1 = (x\,y\,z\ldots)$, an den seine Phantasietätigkeit anknüpft. Dieser Komplex würde bei der gewöhnlichen, lediglich reproduktiven Vorstellungstätigkeit als nächste Vorstellung V_2 irgend einen alten, schon erlebten Vorstellungskomplex, z. B. $V_\alpha = (a\,b\,c\ldots)$ oder $V_\beta = (m\,n\,o\ldots)$ oder $V_\gamma = (r\,s\,t\ldots)$ usf. hervorrufen. Ein solcher Vorgang hätte nichts Ungewöhnliches, einerlei ob man ihn auf die Assoziationsgesetze zurückführt oder eine Apperzeption u. dgl. zu Hilfe ruft. Die Phantasietätigkeit besteht nun aber, wie wir in ähnlicher Weise schon in der letzten Vorlesung auseinandergesetzt haben (II. S. 288), darin, daß keiner dieser alten Komplexe, sondern plötzlich ein ganz neu-kombinierter Komplex z. B. $V_\varphi = (a\,o\,s\ldots)$ auftritt. Neue **Elemente** sind in V_φ nicht enthalten, — der Künstler kann, wenn er nie rot gesehen hat, rot nicht erfinden —, aber ihre Kombination ist neu. Selbstverständlich haben wir uns die Teilvorstellungen a, o, s ... nicht dinghaft nach Art wirklicher Teile zu denken (vgl. II, S. 85), sondern als integrierende, zusammenhängende Bestandteile oder Teilmomente. So kann z. B (a o s ...) eine neue Umrißlinie einer Statue sein usf.

Wir fragen also jetzt: wie bildet sich V_φ, wie kommt der Komplex (a o s ...) zustande? Will man nicht einen der jetzt so beliebten Salto-mortale-Sprünge in die Metaphysik oder in die Psychologie der Worte und Phrasen machen, so bleibt nur folgende Auffassung, die mit bekannten psychologischen Tatsachen auf anderen Gebieten in Einklang steht und durch die speziellen Tatsachen auf dem Gebiet der Künstlerpsychologie, wie wir bald sehen werden, durchaus bestätigt wird. Der Ausgangskomplex V_1 oder vielmehr seine Teilvorstellungen x, y, z ... lösen nach den

Assoziationsgesetzen[1] nicht immer entweder den ganzen Komplex V_α oder den ganzen Komplex V_β usf., sondern einzelne Teilvorstellungen dieser Komplexe aus, z. B. eben gerade a, o, s .... Dabei wirkt die Konstellation, wie wir sie früher kennen gelernt haben (II, S. 121), in der bedeutsamsten Weise mit. Für die künstlerische Phantasie ist außerdem der mitbestimmende Einfluß ästhetischer Gefühlsbetonungen wesentlich. Die ausgewählten Teilvorstellungen a, o, s ... werden alsdann zu einer neuen Gesamtvorstellung, einem neuen Komplex, d. h. eben zu der Phantasievorstellung V_φ verknüpft.[2]

Aus dieser Darstellung ergibt sich auch sofort, welche Bedingungen die Phantasietätigkeit begünstigen müssen. Zu diesen gehört vor allen die lose Beschaffenheit der Komplexe V_α, V_β, V_γ usf. Je lockrer diese gebaut sind, um so leichter können einzelne Vorstellungen — wie a, o, s in unserem Beispiel — herausgespalten werden. Deshalb ist auch ausgebreitetes begriffliches, logisch fixiertes Wissen außerordentlich selten mit starker Phantasiebegabung in einem Menschen verbunden; die begrifflichen Komplexe sind so scharf gefügt, daß sie jeder Auflösung und Umkombination widerstehen. Eine weitere, für unsere Zwecke besonders wichtige begünstigende Bedingung ist eine starke Gefühlsbetonung. Die Teilvorstellungen eines alten Komplexes, z. B. V_α, werden durch Kontiguität[3] oder sog. „assoziative Verwandtschaft" zusammengehalten. Die Gefühlsbetonung durchbricht oder überwindet die Alleinherrschaft der assoziativen Verwandtschaft und zerstört damit die alten Zusammenhänge.

Der Hergang, der sich zwischen V_1 und dem Auftauchen von (a o s ...) als V_2 abspielt, vollzieht sich in sehr vielen Fällen ohne

---

1) Diese sind natürlich nicht mit dem Kontiguitätsgesetz erschöpft, wie die Gegner der Assoziationspsychologie ihren Lesern gern vorreden. Vgl. meinen Aufsatz in der Ztschr. f. Psychol. 1925, Bd. 97, S. 127.

2) Ich erinnere Sie daran, daß diese verknüpfenden ebenso wie die zergliedernden und beziehenden (vergleichenden) Akte nach meiner Auffassung selbstverständlich mit den Assoziationsgesetzen nichts zu tun haben. Diese entscheiden nur eindeutig über das jeweils auftretende Vorstellungsmaterial. Die mit diesem Material sich vollziehenden Akte der von mir sog. Differenzierungsfunktionen (intellektuellen Funktionen) stehen ebenfalls in festen Beziehungen zum Gehirn, sind aber einer „Erklärung" aus den Assoziationsgesetzen, wie ich stets betont habe, unzugänglich.

3) Ich bitte Sie zu beachten, daß wir zur Kontiguitätsassoziation auch die Assoziation auf Grund gemeinsamer Partialvorstellungen zu rechnen haben, vgl. Ltf. phys. Psych. S. 405 ff.



bewußte Zwischenglieder als ein unbewußter Hirnprozeß.[1] Gewiß kommt es auch oft genug vor, daß die Kombination des Dichters und ebenso auch andrer Künstler durch einen Schritt für Schritt verfolgbaren, bewußten Akt zustande kommt, und daß sogar vorausgehende Zielvorstellungen ihr einen willkürlich-aktiven Charakter geben; selbst bei größeren oder wenigstens berühmten Künstlern — ich denke z. B. an Lessing — läßt sich dies nachweisen.[2] Indessen gerade bei den größten Künstlern und bei ihren größten Werken finden wir fast stets das unsrer Entwicklung entsprechende Verhalten. Da dieser Punkt für das Verständnis der künstlerischen Phantasietätigkeit entscheidend ist, gebe ich Ihnen eine größere Reihe von Beispielen and bitte Sie nur zuvor zu beachten, daß in unsrer symbolischen Darstellung $V\varphi$ keineswegs immer eine einzelne Vorstellung bedeutet, sondern in der Regel einen aus gleichzeitigen und sukzessiven Vorstellungen zusammengesetzten, sehr ausgedehnten Komplex, z. B. den ersten Entwurf eines Dramas, eines Epos, einer Symphonie.

Hören wir zunächst Goethe! Über sein Schaffen an Werther berichtet er[3]: „In diesem Augenblick (nämlich nach dem Eintreffen der Nachricht von Jerusalems Tod) war der Plan zu Werthern gefunden, das Ganze schoß von allen Seiten zusammen und ward eine solide Masse, wie das Wasser im Gefäß, das eben auf dem Punkte des Gefrierens steht, durch die geringste Erschütterung sogleich in ein festes Eis verwandelt wird". Und weiter heißt es, er habe „dieses Werklein ziemlich unbewußt, einem Nachtwandler ähnlich, geschrieben". In Eckermanns Gesprächen[4] finden wir die Äußerung: „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingibt, während er glaubt,

1) Cérébration inconsciente, unconscious cerebration.

2) Edgar Allen Poe, dessen Werke dies eigentlich am wenigsten vermuten lassen, gibt an, daß sein Dichten auf einer bewußten, berechnenden Verstandestätigkeit beruhe (vgl. Kreibig, Ztschr. f. Ästhetik 1909, Bd. 4, S. 532). Dasselbe gilt von Sardou (Binet und Passy, Année psychol. 1895, Bd. 1 für 1894, S. 60). In einer interessanten Studie über Paul Hervieu (ebenda 1904, Bd. 10, S. 1) spricht Binet in solchen Fällen von „imagination logicienne".

3) Wahrheit und Dichtung 13. Buch.

4) Reklam-ausg. Bd. 3, S. 166.

er handle aus eigenem Antriebe." Wenn derselbe Goethe uns sagt, daß jede seiner Schriften ihm „von tausend Personen, von tausend verschiedenen Dingen zugeführt" worden sei, so hat er damit nichts anderes im Auge als das, was ich kurz mit den Buchstaben a, o, s... bezeichnet habe.

Schiller schreibt in demselben Sinn an Goethe, daß dem Schaffen eine dunkle, aber mächtige Totalidee vorausgehe, und Goethe antwortet: „ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie tut, unbewußt geschieht". „Die Lieder machten mich, nicht ich sie" und „es sang bei mir" sagt Goethe an andrer Stelle.[1]

Ähnlich meint Otto Ludwig[2], er schaffe „in großer Hast", wobei sich „sein Bewußtsein ganz leidend" verhalte und „eine Art körperlicher Beängstigung" ihn in Händen habe. Nietzsche[3], dessen Zarathustra wir unbedenklich zu den Kunstwerken rechnen können, erzählt, es sei ihm bei dem Niederschreiben vorgekommen, als ob jeder Satz ihm zugerufen wäre: „man hört — man sucht nicht; man nimmt — man fragt nicht, wer da gibt" und alles „geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturm von Freiheitsgefühl, von Unbedingtheit, von Macht, von Göttlichkeit." Daher wird auch bald von einer Intuition des ästhetischen Phantasieprodukts bald — gewissermaßen im Sinn einer Projektion — von einer Inspiration gesprochen.[4] Ausnahmsweise vollzieht sich der ganze Prozeß im Schlaf bzw. Traum.[5]

1) A. Bielschowsky, Goethe, 11. Aufl. 1907, II, S. 365. Übrigens stellt Goethe Schillers Arbeitsweise ausdrücklich seiner eignen gegenüber: „Es war nicht Schillers Sache, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren ..." (Eckermanns Gespräche, Reklamausgabe I, S. 72). Weitere Zusammenstellung Goethescher Aussprüche z. B. bei W. Jacobi, Arch. f. Psychiatrie 1921, Bd. 64, S. 48ff. (ebenda S. 61 über Knut Hamsun).

2) In „Zum eignen Schaffen", Werke ed. Bartels Bd. 6, S. 438. Vgl. auch Grillparzers Selbstbiographie, Sämtl. Werke ed. Sauer Bd. 19, S. 78 (Medea).

3) Gesammelte Werke Bd. 6, S. 483.

4) Höchst interessant ist andrerseits die Ablehnung der Inspiration durch Rodin, wie sie sich z. B. aus den im Prachtwerk von Judith Cladel (Auguste Rodin, l'oeuvre et l'homme, Bruxelles 1908, S. 57ff.) mitgeteilten Äußerungen ergibt: „les hommes de génie sont justement ceux qui possèdent la notion de l'essentiel et qui le rendent par le métier porté à sa perfection". Er nennt sie „des hommes essentiels" und sagt von sich selbst: „je ne suis pas un rêveur, mais un mathématicien: ma sculpture est bonne parce qu'elle est géométrique". „Créer, improviser, ce sont des mots inutiles", heißt es an andrer Stelle (l. c. S. 102). Das Zeichnen eines Frauenkörpers muß ihm den Gedanken geben für die Schöpfung einer Vase.

5) Vgl. den Selbstbericht des schlesischen Dichters Paul Keller bei Kroh, Ztschr. f. Psychol. 1920, Bd. 85, S. 157.



Große bildende Künstler haben sich in gleichem Sinn geäußert. So soll der Bildhauer Fritz Schaper „die richtige Idee zu einem Kunstwerk“ als ein „Geschenk“, eine „plötzliche Erleuchtung“ bezeichnet haben[1], und der Maler A. Feuerbach sagt in seinem Vermächtnis ganz schlicht: „Ich habe nie gedacht, daß man Kompositionen machen kann, die einem nicht von selbst einfallen“.[2] E. T. A. Hoffmann, der selbst nicht nur dichterisch und musikalisch, sondern auch zeichnerisch veranlagt war, legt einer Person seiner Novelle Doge und Dogaresse folgende sehr bezeichnende Worte in den Mund: „Es ist ein eigenes Geheimnis, daß in dem Gemüt des Künstlers oft ein Bild aufgeht, dessen Gestalten, zuvor unkennbare körperlose im leeren Luftraum treibende Nebel“ — denken Sie an unsere Nimbuskomplexe! —, „eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zum Leben zu formen und ihre Heimat zu finden scheinen. Und plötzlich verknüpft sich das Bild mit der Vergangenheit oder auch wohl mit der Zukunft, und stellt nur dar, was wirklich geschah oder geschehen wird“.

Unter den Komponisten führe ich Ihnen den folgenden Ausspruch von Brahms an: „Das, was man im allgemeinen Erfindung nennt, d. h. der Gedanke, die Idee, ist einfach eine höhere Eingebung, für die der Künstler unverantwortlich ist, die kein Verdienst für ihn bedeutet“. Auch die Beschreibung Richard Wagners, wie ihm das Steuermannslied und das Spinnerlied des Fliegenden Holländers „eingefallen sind“, steht hiermit im Einklang.[3] Selbstverständlich handelt es sich dabei in erster Linie um die Schöpfung des rein-musikalischen Gedankens, nur bei der sog. Programmusik kommt neben dieser auch das Aufflackern einer „poetischen Idee“ in Betracht.[4] Wenn Sie die Biographien großer Komponisten durchsehen, werden Sie allenthalben finden, daß gerade ihre höchsten musikalischen Gedanken solchen aus dem Unbewußten plötzlich entstiegenen Einfällen ihre Entstehung verdanken.

Ich habe geflissentlich immer schlechthin von „unbewußten“ Zwischengliedern bzw. Vorgängen zwischen V_1 und V_2 und nicht

1) Nach R. Hennig, Ztschr. f. Psychol. 1908, Bd. 49, S. 26.

2) Ein Vermächtnis, Berlin 1912, S. 29.

3) R. Wagner, Mein Leben, München 1911, Bd. 1, S. 242.

4) Eine erhebliche Überschätzung dieser „poetischen Idee“ speziell mit Bezug auf Beethoven liegt bei P. Bekker (Beethoven, Breslau-Leipzig 1911) vor, wenn er die poetische Idee seinem ganzen Schaffen als „oberstes formgebendes Prinzip“ zu Grunde legt. Vgl. H. Pfitzner, Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz, 2. Aufl. München 1920.

von „unbewußten psychischen" gesprochen. Das Gerede von unbewußten psychischen Prozessen, das noch oft sehr anspruchsvoll auftritt, ist eine bloße Wortkombination ohne sachlichen Inhalt. Wenn ich Worte und Wortverbindungen wissenschaftlich brauche, so muß ich ihnen eine klare Bedeutung geben, indem ich entweder eine Definition oder — bei undefinierbaren Begriffen wie rot, sauer[1] — einen eindeutigen Hinweis auf unser bewußtes Erleben hinzufüge. Bei der Wortkombination „unbewußte psychische Vorgänge" ist weder das eine noch das andere erfüllt: eine Definition von unbewußt-psychisch läßt sich nicht geben, und ein Hinweis auf unser Erleben ist ausgeschlossen, da dies eben bewußt sein muß. Ich werde also mit Worten abgespeist; man fügt zu dem „unbewußt" „psychisch" hinzu, ohne mir irgendwie zu sagen oder sagen zu können, was dies hinzugefügte „psychisch" bedeutet. Es handelt sich also nicht etwa nur um eine Hypothese — eine solche wäre sicher zulässig —, sondern um Worte, die eine Hypothese vortäuschen.

Vielleicht sträubt sich aber Ihr Gefühl dagegen, daß gerade die höchsten künstlerischen Werke nicht Leistungen einer „Seele" oder eines „Bewußtseins", sondern eines materiellen Organs, des Gehirns sein sollen. Sie könnten von diesem Standpunkt aus geradezu eine Degradation[2] der Kunst und der Künstler fürchten. Diesen Bedenken gegenüber stelle ich zunächst die unabänderliche Tatsächlichkeit der Unbewußtheit der meisten dieser schöpferischen Prozesse fest. Durch Umhängen eines Wortmäntelchens kann die Tatsache nicht aus der Welt geschafft werden. Gefühle des Bedauerns, selbst wenn sie berechtigt wären, kommen ihnen gegenüber wissenschaftlich nicht in Betracht. Zudem läßt sich leicht nachweisen, daß sie auf einem Vorurteil beruhen, also unberechtigt sind. Die wunderbare Gesetzmäßigkeit der materiellen Welt vom Lauf der Gestirne bis zu dem Zusammenwirken der Zellen in den Organismen ist doch wahrhaftig nicht derart, daß die seelischen Prozesse sich eines Zusammenhangs mit ihnen schämen müßten. Vollends ist vom Standpunkt meiner Erkenntnistheorie ein solcher Wertunterschied überhaupt ganz sinnlos. Diese lehrt, daß die letzten Grundelemente alles Gegebenen jenseits des Gegen-

1) Für rot, sauer usf. ist nur eine kausale Erklärung möglich, die aber nur ein Surrogat einer Definition ist, vgl. Ltf. phys. Psych. S. 297 und Logik (Bonn 1920) S. 583.

2) Vgl. über diese vermeintliche Degradation Th. Ziehen, Lehrproben und Lehrgänge 1924, II, Heft 157.



satzes „materiell“ und „psychisch“ stehen, daß überhaupt die Unterscheidung materieller und psychischer Dinge bzw. Vorgänge eines ausreichenden Grundes und eines klaren Sinns entbehrt.[1] Damit wird jenem ablehnenden Gefühl aller Boden entzogen: die in Rede stehenden unbewußten Vorgänge folgen allerdings den physiologischen Gesetzen, aber ihre Träger sind neutral und sind daher auch einer zweiten Gesetzmäßigkeit unterworfen, vermöge deren eben auch Bewußtseinserscheinungen — V_1, V_2 usf. — auftreten.[2]

Wir lassen aber hier diese erkenntnistheoretischen Probleme beiseite und bleiben bei den psychologischen Tatsachen stehen. Zu diesen gehört außer der Unbewußtheit auch die Unwillkürlichkeit.[3] Auch diese ist nicht stets, aber doch oft vorhanden. Während die Unbewußtheit sich auf das Auftreten unbewußter, rein physiologischer Vorgänge zwischen V_1 und V_2 bezieht, besteht die Unwillkürlichkeit darin, daß Zielvorstellungen wie etwa: „ich will jetzt ein Gedicht auf Barbarossa anfertigen, ich will den Plan einer Tragödie konzipieren“ fehlen. Sehr oft — nicht stets — ist es also so, daß ohne vorausgegangene Zielvorstellung der Grundgedanke eines Gedichtes, Dramas usf. als V_2 im Anschluß an irgend ein V_1 auftritt, und daß dann erst, nachdem diese wesentliche Phantasieleistung erledigt ist, die willkürliche und meist auch bewußte Tätigkeit des Durchdenkens und Ausarbeitens des Grundgedankens eintritt, die wir in Anlehnung an Kreibig[4] auch als Koadaptation bezeichnen können.

Ich möchte nicht unterlassen Sie auch darauf hinzuweisen, daß diese Unwillkürlichkeit gerade vieler hochstehender künstlerischer Leistungen es auch erklärt, daß die künstlerische Phantasietätigkeit einer sog. Begabungsprüfung nur in sehr bescheidenen

---

1) Vgl. Erkenntnistheorie, Jena 1913, S. 537 und Zum gegenwärt. Standpunkt der Erkenntnistheorie, Wiesbaden 1914. An Stelle des Dualismus von Materiellem und Psychischem tritt eine doppelte Gesetzmäßigkeit an einem Substrat.

2) John Ruskin spricht in dem Abschnitt „Of the imaginative faculty“ seines großen Werks „Modern Painters“ (1843—1860, in Everymans Library 1906, Bd. 2, S. 300) von „the grandest mechanical power that the human intelligence possesses“ und als von „something that looks as if man were made after the image of God“.

3) So verstehen wir auch, daß Schelling für das geniale Kunstwerk ein geheimnisvolles Zusammenwirken von Bewußtsein und Unbewußtem, von Freiheit und Notwendigkeit annimmt (z. B. Werke Abt. I, Bd. 3, S. 612ff.).

4) Kreibig (l. c.) unterscheidet drei Stadien, die ich nicht anerkennen kann: Konzeption, Komposition und Koadaptation.

Grenzen zugänglich ist.[1] Bei der Phantasieprüfung muß ich dem Prüfling eine Aufgabe stellen, d. h. eine Willensleistung verlangen: der Prüfling wird also auf ein Gebiet gestellt, auf dem gerade eine geniale Beanlagung keine adäquate Gelegenheit zur Entfaltung und Betätigung findet.

Die Ausgangsvorstellung V_1 ist für den ganzen Phantasieprozeß nicht gleichgültig. Sie spielt eine anregende und auslösende Rolle. Zuweilen genügt ein minimaler Anlaß: eine Zeitungsnotiz, eine oder einige fast alltäglichen Beobachtungen; in anderen Fällen handelt es sich um ein kompliziertes, stark gefühlsbetontes Erlebnis. Ich erinnere Sie an die Äußerung Goethes, die ich Ihnen vorhin angeführt habe. Feuerbach[2] berichtet: „Alle meine Werke sind aus der Verschmelzung irgendeiner seelischen Veranlassung mit einer zufälligen Anschauung entstanden. Das Ausgabebedürfnis war so stark, daß immer zuerst die Gestalten da waren, ehe ich den richtigen Namen für sie fand". So heftete sich z. B. sein „Hafis am Brunnen" an eine mit wilden Rosen überrankte Mauer zwischen Baden-Baden und Lichtental. „Bei dem Symposion war die bacchische Gruppe des Alkibiades lange schon vorhanden; erst bei dem Suchen eines ihr entsprechenden Gegengewichtes", erzählt er, „fiel mir in plötzlicher Eingebung das Gastmahl des Platon ein". Die Anregung zur Konzeption von Hebbels Judith gab der Anblick eines garnicht besonders hervorragenden Judithbildes von Giulio Romano in München.[3]

Von größter Bedeutung ist, wie sich von selbst versteht, die Konstellation der Vorstellungen im Augenblick der Schöpfung. Ich habe vorhin, um Sie in das Verständnis dieser verwickelten Vorgänge einzuführen, zunächst nur davon gesprochen, daß V_1 zur Auswahl von (a o s ...) führt; ich füge jetzt ergänzend und berichtigend hinzu, daß diese Auswahl, also der schöpferische Akt in noch viel höherem Maß von der Konstellation der latenten Vorstellungen abhängt, die zur Zeit von V_1 besteht (vgl. II, S. 121). Nicht nur die Erlebnisse selbst, also die Empfindungskomplexe,

---

1) In Betracht kommen dabei natürlich nicht so einfache Methoden wie die Masselonsche, die Ed. Toulouse in seiner interessanten Psychographie über Zola (Enquête méd. psych. sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. 1. Introd. gén. E. Zola, Paris 1896) verwendet hat, sondern man hat die Spezialmethoden der Prüfung der kreativen Phantasie anzuwenden (vgl. Ziehen, Die Prinz. und Meth. der Begabungsprüf. etc., 5. Aufl. Berlin 1923, S. 59 ff).

2) Mein Vermächtnis S. 124.

3) Vorwort zum Manuskriptdruck von 1840 (Werke ed. Zeiß, Bd. 2, S. 1).



haben bei dem Künstler eine größere Energie, sondern diese Energie des Erlebens überträgt sich auch auf die Erinnerungsbilder und zwar nicht lediglich auf die bewußten, sondern vor allem auch auf die latenten, d. h. eben die Konstellation. Und diese Konstellation ist ihrerseits nicht nur durch den Inhalt der in ihr enthaltenen Vorstellungserregungen, sondern vor allem auch durch ihre gesamte Gefühlsbetonung wirksam. Diese konstellative Gefühlsbetonung deckt sich in diesem Fall fast ganz mit dem, was wir auch als Stimmung bezeichnen. Otto Ludwig, der selbst zuerst Musiker war, spricht von einer „musikalischen Stimmung", die seinem poetischen Schaffen vorausgeht. Sie wissen aus der Biographie Richard Wagners, wie sehr seine schöpferische Tätigkeit von solchen Dispositionen abhängig war. Auch rein körperlich bedingte, sog. apsychonome[1] Gefühlslagen sind nicht selten beteiligt.

Ferner können bestimmte Empfindungen bei dem einzelnen Künstler eine eigenartige anregende Wirkung haben. So ist bekannt, daß Karmoisinrot und der Geruch fauliger Äpfel auf Schillers Schaffen günstigen Einfluß gehabt haben soll. Wiederholt habe ich gehört und gelesen, daß das Hören von Musik z. B. einer Symphonie das Auftreten neuer dichterischer oder malerischer Gedanken begünstigte, und zwar vollzieht sich diese Begünstigung nicht selten so, daß eine Beziehung zwischen den Gedanken und der speziellen gerade gespielten Musik gar nicht erkennbar ist, und die letztere gewissermaßen nur als Stimmungsvehikel dient. In einzelnen Fällen kann sogar auch ein Stimmungszusammenhang zwischen Musik und dichterischen Gedanken fehlen.[2]

Auch die Art und Weise des Auftauchens von (a o s ...) hat oft allerhand Eigentümliches. Nicht immer taucht der ganze Komplex sofort einigermaßen abgeschlossen auf, sondern wie bei der Annäherung an Gegenstände, die in Nebel oder Dunkel gehüllt sind, zeichnen sich die Umrisse und Teilvorstellungen des Komplexes erst nach und nach, mitunter freilich mit lawinenartiger Beschleunigung ab. Auffälligerweise sind es mitunter zunächst Nebengebilde, die sich schärfer abheben. So erzählt O. Ludwig: „Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe" — nämlich der an die erwähnte musikalische Stimmung sich anschließenden Vorstellungen — „gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe,

---

1) Ltf. d. phys. Psychol. S. 360.

2) Es ergibt sich dann eine gewisse Analogie mit den sog. funktionellen Halluzinationen von Kahlbaum (meine Psychiatrie 4. Aufl. 1911, S. 27).

manchmal nur eine charakteristische Figur in irgendeiner pathetischen Stellung, an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr' ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe".

Bei Werken der Dichtkunst ergeben sich noch bemerkenswerte Unterschiede, insofern sich der dichterische Gedanke bald sofort in Worte, zuweilen sogar in Verse gekleidet bald zunächst wortlos [1], rein anschauungsmäßig und unformuliert, höchstens von ganz unbestimmten Wortklangbildern begleitet einstellt. Bei den größten Dichtern scheint ersteres vorzuherrschen, doch kenne ich auch manche Ausnahmen. Sie können übrigens die Verschiedenheiten dieses schöpferischen Aktes des sprachlichen Ausdrucks in abgeschwächtem Grade bei sich selbst beobachten, wenn sie bei einem dichterischen

---

1) Vgl. das hyperlogische Denken von B. Erdmann. — Ich kann Ihnen in diesem Zusammenhang noch über ein sehr charakteristisches eigenes Erlebnis berichten. Ich verließ meine Wohnung vor etwa 10 Jahren in leichtem Schneegestöber, und plötzlich — ohne Überlegung und ohne Zweck — tauchten in meiner Phantasie die folgenden Verszeilen auf:

„Ich schmelze! O wehe!"
„Auch ich! Ich vergehe".
„O, helft uns Brüder!
Kommt rascher hernieder!
Schmiegt euch dicht
Zu weißer Schicht!
Ich höre Tritte —
Zur Seite bitte!
Nun tobt der Wind —
Weh' nicht so geschwind!
Er wirbelt uns fort
Vom friedlichen Ort.
Nun Sonnenschein!
Wie glitzern wir fein! —
Wir schwinden — verloren!
Wir Toren, wir Toren!

Auf einer Strecke von höchstens 300 Schritten war alles erledigt. Ich habe nachher kaum noch ein Wort geändert. Schneeflocken habe ich unzählige Male gesehen, aber es mußte eine ganz bestimmte inhaltliche und affektive Konstellation eintreten, um eine solche Synthese herbeizuführen und das Ergebnis sofort in Worte zu kleiden, und ich bin auch noch recht gut imstande, die unbestimmten konstellierenden Vorstellungen, die mit Schneefall direkt gar nichts zu tun haben, zurückschauend nachzuweisen.

Versuch einen Reim suchen: der eine unter Ihnen wird mühsam das ganze Alphabet abklavieren — burst, durst, furst, gurst — oder gar ein Reimlexikon zu Hilfe nehmen, während sich bei dem anderen der Reim — auch ein (a o s . . .)! — durch eine unbewußte Auswahl gleichsam ungesucht und unverhofft sofort einstellt. Der erste Weg entspricht der sog. „method of trial and error"[1] der experimentellen Psychologie, der zweite der sog. „Kombination" dieser Wissenschaft.

Noch etwas anders gestaltet sich das Auftauchen des (a o s . . .) zuweilen bei dem Schaffen von Gedichten, namentlich eines lyrischen. Schiller beschreibt den Tatbestand, den ich im Auge habe, in einem Brief an Körner vom 25. 5. 1792 kurz mit den Worten: „Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir öfter vor als der klare Begriff vom Inhalt". Die Objektvorstellungen sind noch in Nebel gehüllt, auch die begleitenden Worte sind noch nicht hervorgetreten, aber die Sprachmelodie und der Rhythmus und damit die Gefühlslage des naszierenden Vorstellungskomplexes kündigen sich bereits an. Die eben angeführte Äußerung Otto Ludwigs gehört gleichfalls hierher.

Wir haben bisher das resultierende (a o s . . .) nur als Vorstellungsgebilde betrachtet, d. h. als ein Gebilde, das unbeschadet aller Anschaulichkeit doch nicht die sinnliche Lebhaftigkeit der Empfindung besitzt. Wir müssen jetzt hinzufügen, daß zuweilen gerade die Phantasiegebilde des Künstlers eine gewisse sinnliche Lebhaftigkeit bekommen, die sie den Empfindungen annähert. Ich nenne dies die Sensualisation der Vorstellungen.[2] Ausnahms-

---

1) Ltf. phys. Psych. S. 354. Für das Gebiet der Malerei gibt Ruskin (l. c. S. 303 ff.) eine ausgezeichnete Schilderung von dem Verfahren des „unimaginative painter", die ganz der method of trial and error entspricht. — Ruskin unterscheidet neben der imagination associative noch eine imagination penetrative und eine imagination contemplative. Beide sind nicht klar dargestellt. Irradiationsvorgänge, Einfühlungen, Zentrierungen von Halo-Vorstellungen und manche andere Tatsachen werden hier zusammengeworfen.

2) Vgl. Jaenschs und seiner Schüler Arbeiten Ztschr. f. Psychol. 1920 Bd. 84 ff. Ich stimme mit Jaensch darin überein, daß bei Kindern Sensualisation häufiger ist. Entwicklungspsychologisch habe ich schon lange die Überzeugung vertreten, daß auf primitiven Stufen der Entwicklung Empfindungen und Vorstellungen und ebenso die entsprechenden Empfindungs- und Vorstellungselemente der Hirnrinde noch nicht scharf geschieden sind, und daß erst im Lauf einer langen phylogenetischen Entwicklung sich die Vorstellungselemente als spezifische neue Elemente aus den Empfindungselementen herausdifferenziert haben. Bei den sensualen Individuen würde dann nicht etwa ein „atavistischer" Rückschlag,

weise steigert sie sich so weit, daß man von Halluzinationen oder Illusionen sprechen kann. Die Neigung zu solchen Sensualisationen ist individuell sehr verschieden, meistens ist sie sehr schwach oder fehlt ganz; ist sie stärker entwickelt, so spreche ich von „sensualer“ psychischer Konstitution; E. R. Jaensch, der übrigens ihre Häufigkeit erheblich überschätzt, spricht von „Eidetikern“. Abweichend von Jaensch nehme ich an, daß es sich bei dieser Sensualisation um eine mehr oder weniger starke Miterregung der Empfindungssphären der Hirnrinde bei dem Auftreten einer Vorstellungserregung — Erregung in den Vorstellungssphären — handelt. Sicher ist, daß eine solche Sensualisation bei Künstlern und gerade bei bedeutenden Künstlern und produktiv-künstlerisch begabten Menschen häufiger und erheblicher ist als bei künstlerisch indifferenten Individuen.[1] Freilich ist es im einzelnen oft recht schwer, aus den Berichten der Künstler und ihrer Biographen zu entnehmen, ob es sich nur um lebhafte bzw. klare Vorstellungen von großer Energie oder wirklich um sinnlich lebhafte, d. h. sensualisierte Vorstellungen gehandelt hat. Eine der einwandfreiesten Selbstdarstellungen finden wir wieder bei O. Ludwig: „Nun ist mir,“ schreibt er, „das Rätsel meines frühern Schaffens gelöst. Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb, oder ein glühendes Karmosin. In dieser Beleuchtung wurde allmählich eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll eine Stellung, d. h. die Fabel erfand sich,“ — bitte beachten Sie auch diesen Ausdruck — „und ihre Erfindung war nichts andres als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung“.[2]

In sehr seltenen Ausnahmefällen kommt es vor, daß diese sensualisierten Vorstellungen bzw. Halluzinationen so lebhaft und

---

sondern nur eine ausgiebigere leitende Verbindung von den Empfindungssphären zu den Vorstellungsphären und eine stärkere Erregbarkeit der ersteren durch letztere anzunehmen sein.

1) Wir sagen populär dann oft, der eine Mensch habe mehr Phantasie als der andere, Sie müssen aber beachten, daß hier das Wort Phantasie in einer anderen Bedeutung gebraucht wird. Leider ist es nämlich in unserem Sprachgebrauch zweideutig: bald bedeutet es die Fähigkeit zu Neukombinationen bald die Fähigkeit bzw. Neigung zu der jetzt in Rede stehenden Sensualisation. Ich verwende das Wort wissenschaftlich nur im ersteren Sinn. Da übrigens Neukombination und Sensualisation, wie gerade die obigen Bemerkungen lehren, oft (keineswegs stets!) Hand in Hand gehen, so ist die Terminologie für unsere jetzige Untersuchung ohne größere Bedeutung.

2) Weiteres Material hat Kroh aus Ludwigs Werken zusammengetragen, Ztschr. f. Psychol. 1920, Bd. 85, S. 122ff. Ebenda auch interessante, allerdings noch schärferer Sichtung bedürftige Zitate aus Tieck, E. T. A. Hoffmann, Scheffel.



vor allem so stabil sind, daß der Künstler, z. B. der Maler, sie unmittelbar kopieren, also gewissermaßen als Modell benutzen oder der Komponist sie fortlaufend in Noten nachschreiben kann. Ausreichend beglaubigt ist eine solche Kompositionsweise z. B. von dem englischen Maler und Dichter William Blake[1] (1757—1827). Dieser schrieb seine Verse nach einem Diktat, oft 20 bis 30 Zeilen auf einmal, ohne vorherige Überlegung und selbst gegen seinen Willen. Homer und Dante erschienen ihm als visionäre Gestalten, um ihm zu seinen Porträts zu sitzen. Stundenlang zeichnete und schrieb er nachts nach seinen Visionen. Er sagte selbst von seinen Werken: „ich bin der Sekretär, die Autoren sind in der Ewigkeit". Manchem seiner Bilder glaubt man die halluzinatorische Entstehung in der Tat anzusehen. Der Wirklichkeitseindruck hat manchmal etwas Dämonisches.[2]

Die Frage wird Ihnen auf den Lippen schweben: sind solche Zustände nicht bereits als „Geisteskrankheit" zu bezeichnen? Ich antworte hierauf im allgemeinen verneinend.[3] Man kann höchstens von einer neuro- und psychopathischen Konstitution sprechen. Eine solche liegt allerdings in nicht wenigen dieser Fälle mit größter Wahrscheinlichkeit vor. Wie es psychopathische Minderwertigkeiten ohne ausgesprochene Geistesstörung gibt, so gibt es auch analoge psychopathische Überwertigkeiten. Ich erinnere Sie beispielsweise daran, daß der von mir wiederholt angeführte Otto Ludwig an einem chronischen Leiden erkrankt war, bei dem das Nervensystem sicher erheblich beteiligt war.[4] Bei Hector Berlioz[5] lag unzweifelhaft eine schwere psychopathische Konstitution hysterischen Charakters vor. Von wirklichen Psychosen unterscheiden sich die

1) Leider war mir seine von A. Gilchrist verfaßte Biographie (London 1863) bis jetzt nicht zugänglich. Ich stütze mich daher namentlich auf die Angaben von R. Muther.

2) Vgl. die Abbildung des Gemäldes „Der Tod auf dem falben Roß" bei Muther, Geschichte d. engl. Malerei, Berlin 1903, S. 89. Einzelne Bilder befinden sich im Britischen Museum.

3) Von Fällen, in denen ganz unabhängig von solchen sensualisierten Vorstellungen die charakteristischen Symptome einer Psychose vorlagen (Tasso usf.), sehe ich ab.

4) Vgl. E. Jentsch, Das Pathologische bei Otto Ludwig, Wiesbaden 1913.

5) Vgl. die Pathographie von O. Feis, Hector Berlioz, Wiesbaden 1911. Die sog. Hyperphantasie, ein sehr regelmäßiges Symptom der hysterischen psychopathischen Konstitution, und die abnorme Energie der latenten gefühlsbetonten Vorstellungen, die geradezu das Grundsymptom der Hysterie bildet, begünstigen offenbar bis zu einem gewissen Grade die künstlerische Tätigkeit.

besprochenen Sensualisationszustände schon dadurch sehr wesentlich, daß trotz aller Leibhaftigkeit und sinnlichen Lebhaftigkeit der sensualisierten Vorstellungen das Bewußtsein ihrer Unwirklichkeit fast stets völlig erhalten bleibt. Blakes Fall liegt allerdings der Grenze der ausgesprochenen Geisteskrankheit sehr nahe. Blake war nämlich von der Realität seiner Erscheinungen überzeugt. Und doch trage ich — wenigstens nach den mir vorliegenden Berichten — selbst bei ihm schwere Bedenken, wirklich eine ausgesprochene Geisteskrankheit anzunehmen. Da Blake allem Anschein nach seine Sinnestäuschungen nur im Sinn einer spiritistischen Realität für objektiv gehalten und keinerlei Wahnideen mit ihnen verknüpft hat, fehlt ein entscheidendes Kriterium der in Betracht kommenden Psychose.

Auch das viel erörterte Problem der Verwandtschaft des künstlerischen Genies mit dem Irrsinn findet damit seine Lösung.[1] Eine solche Verwandtschaft besteht im allgemeinen nicht. Es gibt geniale Künstler ohne jedes psycho- oder neuropathische Symptom. Richtig ist nur, daß einzelne ganz bestimmte psychopathische Konstitutionen mit Symptomen einhergehen, welche die von uns jetzt besprochene künstlerische Phantasietätigkeit begünstigen, und hieraus erklärt es sich, daß wir relativ oft bei Künstlern solche psychopathische Konstitutionen nachweisen können.

Beiläufig bemerke ich auch, daß durch bestimmte Nervengifte, wie z. B. Alkohol die Phantasietätigkeit und insbesondere die Sensualisation der Vorstellungen bei solchen prädisponierten Individuen vorübergehend gesteigert werden kann. Grabbe, E. T. A. Hoffmann[2], Scheffel und viele andere gehören hierher. Bei nicht wenigen, z. B. bei Grabbe, hat sich hieraus allmählich Trunksucht entwickelt, und diese führt selbstverständlich dann auch zu einem fortschreitenden Verfall der dichterischen Produktion, wie dies z. B. gerade das Leben Grabbes mit größter Deutlichkeit verfolgen läßt.

1) Zuerst ist eine solche Verwandtschaft von dem Psychiater Moreau de Tours behauptet worden. In ziemlich kritikloser Weise wurde die Lehre von C. Lombroso wieder aufgenommen (L' uomo di genio in rapporto alla psichiatria, 6. Aufl. Torino 1894 und Entartung und Genie, deutsch v. Kurella, Leipzig 1894). Neuere Schriften z. B. W. Hirsch, Genie und Entartung, 2. Aufl. Berlin 1894; L. Löwenfeld, Über geniale Geistestätigkeit usf., Wiesbaden 1903; Rémond und Voivenel, Le génie littéraire, Paris 1912, S. 183 ff.

2) Bezüglich des literarischen Schaffens von Hoffmann verweise ich Sie auf die Psychographie von P. Margis, Ztschr. f. angew. Psychol. Beiheft Nr. 4, 1911 und C. Schaeffer, Beitr. z. deutsch. Lit.wiss. von Elster, Nr. 14, 1909.



Den Grundtatbestand jeder schöpferischen Phantasietätigkeit haben wir nunmehr ausreichend festgestellt und erörtert. Es hat sich ergeben, daß es sich um einen verwickelten Prozeß handelt, bei dem mannigfache Faktoren in sehr variabler Weise zusammenwirken. Das entscheidende Moment bleibt aber in allen Fällen die von einem gefühlsbetonten Anlaß ausgelöste, von latenten Vorstellungen, insbesondere von einer gefühlsbetonten Konstellation mitbestimmte, auswählende und neukombinierende und insofern schöpferische Synthese. Lassen Sie uns auch, um den üblichen Mißverständnissen vorzubeugen, nochmals ausdrücklich hervorheben, daß es sich nicht etwa um das bloße gleichzeitige Auftreten von a, o, s .... handelt, sondern daß zwischen diesen Teilvorstellungen die mannigfachsten Beziehungen gedacht werden. Um es ganz grob auszudrücken: es genügt nicht, daß der Bildhauer sich eine Nase, einen Mund, zwei Augen usf. denkt, sondern er muß alle diese Teile in Beziehung setzen und zu einem Kopf vereinigt vorstellen. Ebensowenig reicht es aus, daß der Dichter sich Morgenduft, Weben, Sonnenklarheit, Dichtung, Schleier usf. im Sinn einer disparaten Assoziation zugleich oder unmittelbar nacheinander vorstellt, sondern er muß diese Vorstellungen aufeinander beziehen und zu einem einheitlichen Gedanken verknüpfen. Erst recht nicht haben wir uns zu denken, daß die einzelnen Teilvorstellungen a, o, s ...., also Nase, Mund, Augen unseres jetzigen Beispiels, etwa zuerst getrennt auftreten und dann nachträglich zusammengefügt werden, etwa wie ein Maurer die ihm zugeworfenen Steine aufeinanderschichtet oder ein Schneider Lappen zusammenflickt; sondern a, o, s .... treten von vornherein durch zahlreiche Relationen verbunden als einheitlicher Komplex auf.[1] Physiologisch gesprochen: mit dem Erregungskomplex, der a, o, s .... entspricht, sind sofort gemäß den Parallelgesetzen nicht nur die einzelnen Vorstellungsinhalte a, o, s .... gegeben, sondern — gemäß denselben Parallelgesetzen — auch ihre Beziehungen und Verknüpfungen zu einem einheitlichen Komplex.[2] Wir haben dies auch von Anfang an symbolisch dadurch ausgedrückt, daß wir a, o, s .... ohne Kommata in eine umfassende Klammer eingeschlossen haben, und uns auch ausdrücklich dagegen verwahrt, daß es sich dabei um eine bloße Summation handle. Wie

1) Vgl. z. B. meine Grundlagen der Psychologie, Leipzig-Berlin 1915, Bd. 1, S. 128; Ltf. phys. Psychol. 12. Aufl. S. 317, 464 usf.; Lehrb. d. Logik, Bonn 1920, S. 324 f. (Verhältnis von Relation und Komplexion).

2) Die Gesamtheit dieser Beziehungen bezeichnet man neuerdings auch zuweilen als die „Struktur" des Komplexes.

mit dem Auftreten einer bestimmten physiologischen Erregung in der Sehsphäre vermöge der spezifischen Sinnesfunktionen die Empfindung blau und mit dem Auftreten bestimmter physiologischer Erregungen in den Vorstellungssphären etwa die Vorstellung blau oder die Vorstellung Rose auftaucht, so stellt sich auch nach ganz analogen „Parallelgesetzen“ mit dem gleichzeitigen bzw. sukzessiven Auftreten von a, o, s .... die Gesamtvorstellung $V\varphi = (a\ o\ s\ \dots)$ vermöge unserer intellektuellen Funktionen ein.

Wenn Sie mich fragen, wodurch sich eine solche schöpferische Kombination von derjenigen eines Gelehrten oder Maschinenbauers usf. unterscheidet, so kann die Antwort nach unserer ganzen Auseinandersetzung für die reine Kunstschöpfung nur lauten: *durch die ausschließliche Abhängigkeit von ästhetischen Gefühlsbetonungen.* Dem Gelehrten kommt es auf die Übereinstimmung mit einem Gegenstand an, er steht unter der Herrschaft des alethischen Lustgefühls; dem Maschinenbauer kommt es auf die Übereinstimmung mit irgendwelchen Zweckvorstellungen, also auf die Nützlichkeit an, er gehorcht teletischen Lustgefühlen; der Künstler vollzieht seine Synthesen in völliger Unabhängigkeit von allen solchen Beziehungen (vgl. II, S. 169 ff.), die reine Kunst ist, wie wir früher in Anlehnung an Hirn sagten (I, S. 35), autotelisch. Schleicht sich in das künstlerische Schaffen ein heterotelisches Moment, z. B. ein alethisches ein, so büßt das Kunstwerk seinen reinen Kunstcharakter ein. Ein ausgezeichnetes Beispiel gibt der Roman Witiko von Adalbert Stifter. Dieser Dichter, dessen Novellen — Studien, Bunte Steine — den allergrößten poetischen Wert haben, war ohnehin seiner ganzen Begabung nach einer größeren epischen Komposition kaum gewachsen. Im Witiko kommt hierzu aber noch eine unerträgliche Belastung mit alethischem Stoff. Fast die ganze böhmische Geschichte wird uns vorgesetzt. Man hat den Eindruck, als sollte man eine gute Flasche Wein genießen, indem man zugleich einen Vortrag über die chemischen Prozesse der Gärung anhören muß. J. V. Scheffel ist in seinem Ekkehard dieser Gefahr wenigstens größtenteils entgangen, indem er den Wissensballast fast ganz in Anmerkungen abwälzte und diese an den Schluß des Werks verwies; so wurde der ästhetische Genuß leidlich rein erhalten und doch zugleich das unästhetische Lernbedürfnis des Kunstphilisters nebenher befriedigt. Manche Romane W. Scotts, z. B. Waverley im 1. Teil[1], und die ägyptischen Romane von Ebers

1) Ivanhoe ist hingegen ein Musterbeispiel eines historischen Romans, in dem das Alethische den ästhetischen Genuß in keiner Weise beeinträchtigt.



haben diese Klippe weniger glücklich umschifft. Wir verlangen also kurz gesagt von dem Künstler, soweit wir ein reines Kunstwerk wollen, daß die Auswahl (a, o, s ....) bei seinem Schaffen ausschließlich von ästhetischen Lustgefühlen bestimmt wird. Dabei bitte ich Sie aber zweierlei nicht zu vergessen: erstens, daß der Künstler nicht immer reiner Künstler ist, sondern oft — denken Sie an Architektur und Kunstgewerbe! — das Ästhetische mit dem Teletischen verschmilzt, und zweitens, daß selbst bei reinen Kunstwerken ethische und religiöse und alethische Lustgefühle zu einer bedingten indirekten Mitwirkung bei der Auswahl (a, o, s ....) gelangen können! Wie wir früher für den Kunstgenießenden diese Mitwirkung zugelassen und anerkannt haben (II, S. 171), werden wir sie jetzt auch für das Kunstschaffen zulassen und anerkennen müssen.[1]

Die letzten Erörterungen über die Gefühlsfaktoren der künstlerischen Phantasietätigkeit öffnen uns auch den Weg zum Verständnis des Einflusses der Persönlichkeit auf das künstlerische Schaffen. Von den vielen Phrasen, die man um diesen Begriff gerade neuerdings wieder gewoben hat, sehen wir selbstverständlich ganz und gar ab. Ebenso ist aber auch das einfache substantielle Ich und das Ich als Einheitsfunktion der Erkenntnistheorie — Kants transzendentale Apperzeption — für unsere Ästhetik des künstlerischen Schaffens nicht zu verwerten. Das erstere ist gerade wegen seiner Einfachheit und Eigenschaftslosigkeit für unsere ästhetischen Zwecke ganz unbrauchbar, das letztere ist zwar, wie für alle zusammengesetzten psychischen Vorgänge, so auch für die künstlerische schöpferische Synthese eine absolute Conditio sine qua non[2], gibt aber für die individuelle Persönlichkeit des einzelnen Künstlers, da es als solches jeden Inhalts entbehrt, keinerlei Aufschluß.[3] Wir wollen daher hier unter Persönlichkeit nichts

1) Ich bin sogar sehr geneigt anzunehmen, daß selbst teletische Lustgefühle bei entsprechender Entkleidung ihres manifesten teletischen Charakters (nach Analogie der alethischen Gefühle, vgl. II, S. 172) zuweilen „kontributiv" ästhetisch wirken können.

2) Vgl. Grundl. d. Psych. I, S. 111 u. 127; Ltf. d. phys. Psych. S. 500.

3) Man könnte sich denken, daß man, wie Kant auf Grund der ethischen Tatsachen über die Einheitsfunktion des Ich hinausgegangen ist und für die praktische Vernunft einen „intelligiblen Charakter" in jedem einzelnen Menschen angenommen hat, auch einen intelligiblen ästhetischen Charakter als Ding an sich des Künstlers annimmt; es ist aber wohl überflüssig zu bemerken, daß letzterer noch in viel höherem Grade als Kants ethisch fundierter intelligibler Charakter eine willkürliche, durch nichts begründete und auch nichts erklärende Konstruktion darstellen würde.

anderes verstehen als den Inbegriff der relativ stabilen, dominierenden gefühlsbetonten Vorstellungskreise des einzelnen Individuums. Diese Definition bedarf nur einer kurzen Erläuterung. Absolut unveränderliche Vorstellungskreise existieren in der empirischen Persönlichkeit nicht, deshalb sprechen wir von „relativer Stabilität“. Dominierende Vorstellungskreise sind solche, die auf den Gang des Denkens und Handelns besonders starken und wesentlichen Einfluß haben. Die Vorstellung meines Vornamens besitzt sicher im höchsten Maß relative Stabilität, aber sie ist nicht dominierend in unserem Sinn und scheidet daher aus dem Begriff der Persönlichkeit im allgemeinen aus. Ebenso haben wir die Gefühlsbetonung mit gutem Grund in unsere Definition aufgenommen. Die Vorstellung, daß ich zwei Beine habe und gehen kann, ist ohne Zweifel relativ stabil und auch in erheblichem Umfang dominierend, aber ihre Gefühlsbetonung ist so schwach, daß sie für uns nicht unter den Begriff der Persönlichkeit fällt. Wir haben zu unserer Definition nur noch hinzuzufügen, daß wir meist unter Persönlichkeit im prägnanten Sinn den Inbegriff solcher Vorstellungskreise verstehen, die für das einzelne Individuum charakteristisch sind, d. h. es von vielen anderen Individuen unterscheiden. Die Persönlichkeit in diesem prägnanten Sinn ist also der Inbegriff der für das einzelne Individuum charakteristischen relativ stabilen, dominierenden gefühlsbetonten Vorstellungskreise. Dagegen lehnen wir es durchaus ab, von Persönlichkeit nur in bezug auf das ethische Denken und Handeln zu sprechen, wie dies im Sprachgebrauch sehr oft geschieht. Bei einer solchen Einengung des Begriffs würde von einer künstlerischen Persönlichkeit überhaupt kaum mehr zu sprechen sein.

In welcher Weise kommt nun — fragen wir jetzt — die individuelle Persönlichkeit des Künstlers in der eben definierten Bedeutung bei dem künstlerischen Schaffen, insbesondere bei der produktiven Tätigkeit zur Wirkung? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. Bei der Auswahl (a, o, s . . .) sind außer der augenblicklichen Konstellation auch unzählige andere latente Vorstellungskomplexe wirksam, und unter diesen werden diejenigen, die relativ stabil, dominant und gefühlsbetont sind, weitaus den stärksten Einfluß ausüben. Wir können sogar hinzufügen, daß auch in den wechselnden Konstellationen selbst — unbeschadet ihres Wechsels — diese Persönlichkeitskomplexe allenthalben mit wirksam sind. So involviert also der Prozeß des künstlerischen Schaffens, wie wir ihn kennengelernt haben, schon überall die Mitwirkung

der Persönlichkeit des Künstlers. Wir haben unserer Darstellung nichts hinzuzufügen und nichts wegzunehmen. Wir betonen nur, daß die Persönlichkeitskomplexe bei der Tätigkeit des Künstlers allerdings vorzugsweise, aber keineswegs ausschließlich nach der Richtung der ästhetischen Gefühlsbetonungen zur Geltung kommen.

Für die subexperimentelle Untersuchung dieser Tatsachen eignen sich ganz besonders ausgedehntere Kunstwerke verschiedener Dichter, die denselben Stoff behandeln. Kürzere Werke sind deshalb weniger geeignet, weil bei ihrer Produktion meistens der Einfluß der stabilen Persönlichkeitskomplexe hinter demjenigen der vorübergehenden Konstellation zurücktritt. Die unendliche Verschiedenheit der künstlerischen Gestaltung des Faust-Themas in der Lisztschen Symphonie, in der „dramatischen Legende“ von Hector Berlioz und in R. Wagners Ouverture beruht nicht allein auf Verschiedenheiten der Kunstrichtung und des Stils und der Konstellationen zur Zeit des Schaffens, sondern vor allem auch auf der Verschiedenheit der schaffenden Persönlichkeiten. Oder lassen Sie die Madonnen Murillos mit der Prado-Madonna des Velasquez vergleichen! Erstere sind zum Teil auch unter sich erheblich verschieden[1], weil eben die Konstellationen und Anlässe wechseln und auch die Persönlichkeit des Künstlers im Lauf seines Lebens mannigfache allmähliche oder — seltener — plötzliche Änderungen erfahren kann; aber diese Unterschiede sind doch gering im Vergleich zu dem Unterschied von der Velasquezschen Madonna.

Es ist dann weiter auch nicht schwer festzustellen, wie weit solche Persönlichkeitseinflüsse ausschließlich auf eine einzelne individuelle Person im engsten Sinn zu beziehen sind, und wie weit sie der letzteren mit andern Personen derselben Zeit — einer individuellen Epoche — oder derselben Nation oder irgendeines anderen Kollektivindividuums gemeinsam sind. Sie haben bei solchen Studien nur immer zu bedenken, daß zu allen Zeiten unzählige unbedeutende Künstler lediglich nachahmend arbeiten, also gar nicht in unserem Sinn „schaffen“ und daher auch gar keine Persönlichkeit zum Ausdruck bringen.

Weniger wichtig ist für die allgemeine Ästhetik der Einfluß, den sonstige Eigenschaften des Individuums, die nicht gerade zur

1) Von den technischen, stilistischen Verschiedenheiten usf. sehe ich hier ganz ab. Übrigens hängt die Auswahl des Stils gar nicht selten gleichfalls von der Persönlichkeit ab („persönlicher“ Stil).



„Persönlichkeit" gehören, auf die künstlerische Tätigkeit haben. Für die spezielle Ästhetik und die Kunstgeschichte hat er größere Bedeutung. Hierher gehören z. B. die Untersuchungen von K. Groos und seiner Schülern[1] über die Bevorzugung, der Vorstellungen der einzelnen Sinnesgebiete, der kinästhetischen, optischen, akustischen usf. Im weiteren Sinn gehören diese mehr akzidentellen Eigenschaften gleichfalls zur Persönlichkeit, und offenbar ist es ganz unmöglich, hier irgendwelche scharfe Grenze zu ziehen. Es ist dringend zu wünschen, daß solche Untersuchungen mehr und mehr auch auf zusammengesetztere Eigenschaften der künstlerischen Individualitäten ausgedehnt werden. Außerdem werden die Künstlerbiographien noch viel mehr als bisher auch die Art und Weise des künstlerischen Schaffens im Sinn wissenschaftlicher „Psychographien" berücksichtigen müssen. Dazu ist erforderlich daß schon der lebende Künstler in sachverständiger Weise über sein Schaffen befragt wird. Nur auf diesem Weg wird es möglich sein, das Kapitel der Ästhetik vom künstlerischen Schaffen, das ich Ihnen hier nur in einem kurzen Abriß darstellen konnte, endgültig und ausführlich zu schreiben.

---

1) K. Groos, Arch. f. d. ges. Psychol. 1912, Bd. 22, S. 401 (Sinnesdaten im Nibelungenring); K. u. M. Groos, Ztschr. f. Ästh. 1909/10, Bd. 4, S. 559 u. Bd. 5, S. 545 (opt. u. akust. Phänomene in Schillers Lyrik); C. Franck, Diss. Gießen 1909 (Farben bei Goethe); K. Groos u. Netto, Englische Studien 1910/11, Bd. 43, S. 27 (visuelle Sinneseindrücke in Shakespeares lyr. u. ep. Dichtungen); Bathe, Diss. Tübingen 1917 (kinästh. Vorstell. bei Kleist); Kostowa, Ztschr. f. angew. Psychol. 1916, Bd. 11, S. 29 (Bewegungen u. Haltungen bei C. F. Meyer); Stock, Diss. München 1914 (opt. Synästhesien bei Hoffmann); W. Moog, Das Naturgefühl in Goethes Faust, Euphorion 1911, Bd. 18, S. 411 u. Die homerischen Gleichnisse, Ztschr. f. Ästh. 1912, Bd. 7, S. 104; Kilian, Diss. Gießen 1910 (Darstellung der Gemütsbewegungen in Schillers Lyrik).

17. Vorlesung.

Allgemeine Theorie des Ästhetischen.

Wir haben heute in dieser letzten Vorlesung auf Grund aller unsrer bisherigen Untersuchungen das letzte und schwerste Problem der Ästhetik zu besprechen: die Frage „was ist ganz allgemein das Ästhetische?“ und „welches ist seine Stellung im Gegebenen oder vielleicht sogar außerhalb des Gegebenen?“ Nicht zweckmäßig hat man die Erörterung dieser Grundfrage auch als „Metaphysik der Ästhetik“ oder „Metaphysik des Ästhetischen“ bezeichnet; ob die Lösung des Problems metaphysisch, d. h. transzendent[1] ausfallen wird, können wir, bevor sie gefunden ist, nicht voraussagen, und wir haben keine Veranlassung, der Lösung irgendwie präjudizierend vorzugreifen.

Die erste der beiden aufgestellten Fragen ist offenbar rein definitorisch. Sie werden sich entsinnen, daß wir in unsrer ersten Vorlesung schon vorläufig eine Abgrenzung des Ästhetischen gegen verwandte Wertgebiete vorgenommen haben, aber uns eine Revision und gegebenenfalls auch eine Ergänzung und Berichtigung dieser vorläufigen Abgrenzung vorbehalten mußten. Wir haben jetzt so viel Material gesammelt und analysiert, daß wir imstande sind, eine endgültige Lösung zu versuchen. Der Weg, den wir dabei einschlagen, entspricht ganz dem Fechnerschen Weg von unten, d. h. dem induktiven Weg, wie wir ihn früher charakterisiert haben (I, S. 4 ff.).

Anders verhält es sich mit der zweiten Frage, der Frage nach der Stellung des Ästhetischen in bzw. zu der Gesamtheit des Gegebenen. Eine Induktion, die sich auf die ästhetischen Objekte beschränkt, ist offenbar ganz außerstande eine solche Frage zu beantworten. Das zweite Problem kann vielmehr nur gelöst werden unter Berücksichtigung alles Gegebenen, der „Welt“, wie wir

---

1) „Metaphysisch“ ist bekanntlich sehr verschieden definiert worden, hier soll es stets als gleichbedeutend mit „transzendent“ gelten.

kurz sagen wollen, d. h. auf Grund einer allgemeinen Erkenntnistheorie[1], eines Weltbegriffs. Daß letzterer — wenigstens nach meiner Überzeugung — selbst wiederum nur induktiv, wenn auch selbstverständlich durch eine viel umfassendere Induktion, gewonnen werden kann, ändert nichts an der Tatsache, daß unsere zweite Frage auf Grund der beschränkten ästhetischen Induktion überhaupt nicht gelöst werden kann. Wir können diese zweite Frage jetzt auch folgendermaßen formulieren: wie gliedert sich das auf Grund der Beantwortung der ersten Frage charakterisierte bzw. definierte Ästhetische in ein erkenntnistheoretisches System ein? Die Schwierigkeit, die darin besteht, daß ein allgemein anerkanntes erkenntnistheoretisches System nicht existiert, wird uns später beschäftigen. Wir können aber schon jetzt voraussehen, daß es sich gewissermaßen um eine wechselsweise Probe handeln wird. Haben wir das Ästhetische richtig definiert und den erkenntnistheoretischen Weltbegriff richtig gebildet, so wird sich dies darin zeigen, daß das Ästhetische im erkenntnistheoretischen System gleichsam eine ihm vorbehaltene Lücke ohne Zwang ausfüllt: das Ästhetische, wie es deduktiv aus dem Weltbegriff, also auf dem Weg von oben abgeleitet worden ist, fällt mit dem von uns induktiv, auf dem Weg von unten aus den speziell gegebenen ästhetischen Objekten abgeleiteten Ästhetischen zusammen. Beide kommen sich gewissermaßen entgegen und erweisen sich als identisch.

Wir beginnen mit der **ersten** Frage: **was ist allen ästhetischen Objekten gemeinsam? Was ist der Allgemeinbegriff des Ästhetischen?**

Diese Fragestellung können wir sofort noch etwas umformen. Indem wir erwägen, daß die ästhetischen Objekte oder Reize (I, S. 64) nicht als solche — z. B. nicht als Atome oder Moleküle eines Marmorblocks —, sondern nur durch Vermittlung von Empfindungen und Vorstellungen[2] ästhetische Lustgefühle wecken, können wir die ästhetischen Reize beiseite stellen und fragen: welche psychischen Prozesse sind allen ästhetischen Erlebnissen gemeinsam?

1) Bekanntlich versteht man auch unter Erkenntnistheorie keineswegs stets dasselbe. Ich verstehe darunter die Lehre von der allgemeinsten Ordnung alles Gegebenen und von den Gesetzen seiner Veränderungen, unterscheide sie also durchaus von der Erkenntnis**kritik** (Erkenntnistheorie im engeren Sinne). Vgl. meine Erkenntnistheorie, Jena 1913, S. 498 ff. u. 512 ff. Noch zweckmäßiger ist der Terminus „Gignomenologie" (statt Erkenntnistheorie im weiteren Sinn), wenn man meinen Vorschlag annimmt, das Gegebene als „Gignomene" zu bezeichnen.

2) Im weitesten Sinn, so daß alle Denkvorgänge einbegriffen sind.



Wir substituieren also die seelischen Vorgänge in den genießenden Subjekten den einwirkenden Objekten. Die Untersuchung, welche Objekte ganz allgemein ästhetische Erlebnisse hervorrufen, verweisen wir in die Erörterung unsrer zweiten Hauptfrage nach der erkenntnistheoretischen Stellung des Ästhetischen im Gegebenen. Die Berechtigung zu dieser Verweisung und die Zweckmäßigkeit dieser Umstellung leuchtet sofort ein, wenn wir bedenken, daß schon die Annahme transsubjektiver Reize oder Objekte ein erkenntnistheoretisches Problem involviert.

Wir suchen also eine allgemeinste Definition oder wenigstens Charakteristik der ästhetischen Erlebnisse und nehmen damit die Untersuchung, die wir in der 13. Vorlesung (II, S. 178) mit Bezug auf das resultierende ästhetische Gefühl ausgeführt und abgebrochen hatten, nunmehr mit Bezug auf das ganze ästhetische Erlebnis wieder auf. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe ist deshalb so groß, weil eine einmütige Abgrenzung des Ästhetischen auch mit Bezug auf spezielle einzelne Objekte fehlt. Einige Forscher ziehen den Kreis des Ästhetischen so weit, daß er überhaupt jede Darstellung irgend eines Vorstellungsinhalts umfaßt, während andere wie Lipps beispielsweise das gesamte Komische aus dem Ästhetischen ausschließen (II, S. 242). Gehört jeder Witz, jede Zote, jede Kritzelei eines Kindes, so können wir auch von einem weniger radikalen Standpunkt aus fragen, in das Bereich des Ästhetischen? Wir haben also ein äußerst diffuses Gebiet vor uns. Man möchte sagen, daß nicht nur das Wort, sondern auch der Begriff „ästhetisch" wie der ewige Jude von Jahrhundert zu Jahrhundert, von System zu System in immer wechselnden Gestalten umhergewandert ist und noch umherwandert. Es hat daher, wie bei unserer zweiten, so auch bei unserer ersten Hauptfrage nicht an Skeptikern gefehlt, die eine befriedigende Definition überhaupt für unmöglich hielten.[1] Mir scheint diese Skepsis nicht gerechtfertigt, und wir wollen den Versuch machen, sie durch die Tat zu widerlegen. Freilich werden wir von Anfang an darauf verzichten müssen, das Ästhetische so zu definieren, daß es von allem anderen Gegebenen im Sinn einer logischen Definition scharf abgetrennt ist, wir haben vielmehr von vornherein vorauszusetzen, daß gleitende Übergänge und Verknüpfungen mit Nachbargebieten existieren.

---

1) Vgl. über den ästhetischen Skeptizismus im allgemeinen Dessoir, Ztschr. f. Ästh. 1907, Bd. 2, S. 449 (auch 1910, Bd. 5, S. 1 ästhetischer Objektivismus).

In erster Linie schließen wir aus allen unseren Untersuchungen, daß alle ästhetischen Erlebnisse Lusterlebnisse sind. Wir haben gesehen, daß auch Häßliches, Trauriges usf. ästhetisch verwendet werden kann und sogar oft im höchsten Maß zu großen ästhetischen Wirkungen beiträgt, daß aber schließlich[1] doch ein resultierendes Lustgefühl, eben das ästhetische zustande kommen muß. Ich erinnere Sie z. B. an unsere Analyse der Tragödie und der Komödie, an unsere Besprechung der Dissonanzen und des Rembrandtschen Simsonbildes (I, S, 150 ff. u. II, S. 158 ff., 162 ff., 169; 167).[2]

Zweitens stellen wir fest, daß die ästhetischen Gefühle nicht nur quantitativ oder, was hier dasselbe bedeutet, intensiv variieren, sondern auch eine unabsehbare qualitative Mannigfaltigkeit darstellen. Beispiele haben wir in großer Zahl kennengelernt. Ich erinnere Sie an die eigenartige Gefühlsbetonung der Auflösung des Nonenakkords (I, S. 157), die selbst den meisten unmusikalischen Personen mehr oder weniger deutlich zum Bewußtsein kommt. Denken Sie auch an die enorme qualitative Verschiedenheit des ästhetischen Lustgefühls, je nachdem es beispielsweise von einem Lustspiel oder Trauerspiel, von einem lyrischen oder epischen Gedicht hervorgerufen wird! Je kompliziertere Synthesen in dem ästhetischen Objekt vorhanden sind, um so höher steigt die qualitative Nüancierung des ästhetischen Gefühls. In der Tat gilt dieser Satz übrigens ganz allgemein. Alle unsere Gefühle — nicht nur die ästhetischen — zeigen neben Intensitäts- auch Qualitätsverschiedenheiten. Wären unsere Gefühle nur quantitativ bzw. intensiv, d. h. dem Grade nach verschieden, so ließen sich auch die kompliziertesten, gemischtesten Gefühle einschließlich der ästhetischen als algebraische Summen auffassen; die positiven Teilgefühle würden sich gewissermaßen wie die Aktiva, die negativen wie die Passiva einer Bank oder eines Geschäfts verhalten. Die Erfahrung zeigt, daß dies durchaus nicht zutrifft. Ein ästhetisches Gefühl ist keine Summe homogener positiver und negativer Glieder, sondern ein kompliziertes psychisches Gebilde, in dem viele qualitativ verschiedene Teilgefühle zu einer Einheit verschmolzen sind, ohne innerhalb dieser Einheit ihre eigenartige Wirkung vollständig einzubüßen. Es läßt sich daher sehr gut mit einem Akkord vergleichen, dessen Teiltöne in ähnlicher Weise „verschmelzen".

---

1) „Schließlich" ist natürlich nicht etwa nur zeitlich zu verstehen.

2) Vgl. auch W. Nagel, Über den Begriff des Häßlichen in der Musik, Langensalza 1914.



Drittens fragen wir nach den Trägern der ästhetischen Gefühle. Manchem unter Ihnen wird vielleicht der Gedanke naheliegen, daß Empfindungen als solche Träger unentbehrlich sind. Dieser extrem sensualistisch gerichteten ästhetischen Theorie können wir nicht beistimmen. Nach unseren früheren Darlegungen treten gelegentlich auch empfindungsfreie Vorstellungen als Träger ästhetischer Lustgefühle auf. Wenn ich mich in Gedanken eines schönen Gedichts oder Gemäldes erinnere, so fühle ich nicht selten eine lebhafte ästhetische Lust. Sicher nimmt letztere fast stets zu, wenn ich das Gemälde wieder sehe oder das Gedicht höre — sei es bei eigener Deklamation, sei es bei Deklamation durch einen anderen —, aber damit wird die Tatsache nicht aus der Welt geschafft, daß auch ohne solches Sehen und Hören ein gewisser ästhetischer Genuß möglich ist. Bedenken Sie auch, daß z. B. bei dem Selbstlesen oder dem Vorlesenhören eines Romans zwar Gesichts- bzw. Gehörsempfindungen beteiligt sind, aber nur die Vermittler, nicht die Träger des ästhetischen Lustgefühls sind: sie sind, wie wir es in der Psychologie ausdrücken, nur verbal, nicht objektiv: sie liefern uns nur die ästhetisch nebensächlichen Worte[1], nicht die ästhetisch wesentlichen Vorstellungen. Damit hängt es zusammen, daß es für unseren ästhetischen Genuß nicht von erheblicher Bedeutung ist, ob wir einen Roman selbst-lesend auf optischem Weg oder vorlesenhörend auf akustischem aufnehmen. So tritt auch die Tatsache in ein neues Licht, daß es einzelne sehr musikalische Personen gibt, die bestimmt behaupten, daß sie bei dem Lesen der Partitur den gleichen oder sogar noch größeren ästhetischen Genuß haben als bei dem Hören des Musikwerks; sie behaupten, bei dem Partiturlesen nicht durch die Mangelhaftigkeit der Orchesterausführung gestört zu werden. Auch manche Fälle künstlerischen Schaffens lehren dasselbe. Wenn Beethoven seine Missa solennis im Zustand einer fast totalen Taubheit schuf, so sind wir gezwungen anzunehmen, daß die ästhetischen Gefühle, die ihn bei diesem Komponieren leiteten, so gut wie ausschließlich von Vorstellungen getragen wurden. Die meisten Werke der bildenden Kunst entstehen zuerst als Vorstellungsgebilde im Kopf des Künstlers und werden erst nachträglich auf der Leinwand, im Marmor usf. als Empfindungsobjekte verwirklicht.

Wenn wir somit die absolute Unentbehrlichkeit der Empfindungen bestreiten und für die Existenz rein gedanklicher

1) Ich erinnere Sie aber an unsere früheren Bemerkungen über rhythmische Prosa (I, S. 220 f.).

oder vorstellungsmäßiger ästhetischer Objekte eintreten, so werden wir zu der weiteren Frage getrieben, ob solche empfindungsfreien Vorstellungen, wenn sie als Träger ästhetischer Gefühle auftreten, nicht doch wenigstens anschaulichen Charakter haben müssen. Oder gibt es sogar ästhetische Objekte, die lediglich aus unanschaulichen Vorstellungen bestehen? Wir verneinen letzteres durchaus. Zugunsten einer Bejahung könnte man etwa einen Augenblick auf den eigentümlichen Dreivierteltakt im Aufbau des Hegelschen Systems, auf die wunderbare, im Amor intellectualis Dei gipfelnde Architektonik der Ethica des Spinoza, auf die „Eleganz" mancher mathematischer Formeln und Entwicklungen hinweisen. Auch an den gott-innigen Reigentanz, die *χορεία ἔνθεος* des Plotin und vieles andere könnten Sie mich erinnern. Indessen, diese Beispiele sind nicht beweiskräftig. Schon der Umstand, daß wir bei ihrer Charakterisierung Ausdrücke wie Takt, Architektonik usf. verwenden müssen, zeigt uns sehr deutlich, daß doch auch in allen diesen Fällen das ästhetische Gefühl durchaus an anschaulichen Vorstellungen haftet, die wir an die unanschaulichen anknüpfen. Dabei ist freilich auch zu erwägen, daß zwischen anschaulichen und unanschaulichen Vorstellungen stetige Übergänge vorhanden sind.

Nunmehr drehen wir den Spieß gewissermaßen um und fragen: sind in denjenigen Fällen, in denen Empfindungen Träger des ästhetischen Erlebnisses sind, vielleicht sogar begleitende Vorstellungen für das Zustandekommen eines ästhetischen Lustgefühls notwendig, oder — mit andern Worten — gehören Vorstellungen zu den wesentlichen Bestandteilen der ästhetischen Objekte? Vermag überhaupt ein bloßer Empfindungskomplex als solcher ästhetisch zu wirken?

Sie werden sich erinnern, daß wir allenthalben im ästhetischen Objekt mit Fechner einen direkten oder Empfindungsfaktor und einen indirekten oder assoziativen oder Vorstellungsfaktor unterschieden haben (vgl. z. B. I, S. 64). Es handelt sich also jetzt darum zu untersuchen, ob der Empfindungsfaktor ausreicht, um ästhetische Wirkungen hervorzubringen. Die Entscheidung ist insofern sehr schwierig, als außer bewußten Vorstellungen auch latente oder wenigstens nicht isoliert zum Bewußtsein kommende, mehr oder weniger undeutliche Vorstellungen in Frage kommen und die Feststellung solcher latenten oder undeutlichen Vorstellungen durch Selbstbeobachtung nicht mit Sicherheit gelingt.[1] Aber, auch ab-

1) Vgl. auch meine Abhandlung in der Ztschr. f. Ästhetik 1914, Bd. 9, S. 16 über eine objektive Methode zum Behuf solcher Feststellungen.



gesehen von diesen Schwierigkeiten, haben wir auf Grund aller unsrer Erörterungen, namentlich in der 12. Vorlesung (vgl. II, S. 117), Anlaß, die Fechnersche Unterscheidung nur zweier Faktoren überhaupt zu beanstanden. Wir haben gefunden, daß sich allenthalben zwischen den reinen Empfindungsprozeß und die assoziative Anknüpfung von Vorstellungen[1] noch formale Vorgänge der Auffassung einschieben. Wir fassen z. B. Punkte und Linien zu Figuren, Töne zu Melodien zusammen. Bei solchen Zusammenfassungen oder Synthesen handelt es sich nicht um Anknüpfung von Vorstellungsinhalten, die außerhalb der im Objekt bereits gegebenen Empfindungen liegen d. h. andere Empfindungen bzw. Vorstellungen als die aktuell im Objekt gegebenen voraussetzen, sondern es werden lediglich die aktuell gegebenen Empfindungen durch die synthetische Funktion — also eine der sog. intellektuellen Funktionen — zu einer Einheit verschmolzen. Wir bilden dabei allerdings eine sog. Gestaltvorstellung oder Komplexionsvorstellung[2], die in den Empfindungen selbst, der Kantschen Synopsis, noch nicht notwendig mitgegeben war (vgl. II, S. 2), aber diese Bildung derselben hat gar nichts mit einer Anknüpfung anderweitig fundierter Vorstellungen zu tun. In Anbetracht der Schwierigkeit und Wichtigkeit dieser Erörterung will ich zur Erläuterung ein Beispiel zufügen. Wenn ich aus einer Komposition ein Motiv oder eine Melodie heraushöre, z. B. g c c e, so bedeutet dies Heraushören das Zusammenfassen dieser vier Töne zu einer Einheit, und das Zusammenfassen vollzieht sich oft, ohne daß ich irgendwelche Vorstellungen anderweitigen Ursprungs anzuknüpfen brauche: die aktuell gegebenen Empfindungen genügen meiner synthetischen Funktion als Material für den Akt der Zusammenfassung und damit für die Bildung[3] der Gestaltvorstellung des Motivs. Die Verarbeitung der Empfindungen ist insofern rein formal. Nicht einmal ein Wiedererkennen der Töne — der denkbar einfachste Akt der Vorstellungsanknüpfung — ist notwendig.

1) Das Wiedererkennen sei zur Abkürzung vorerst bei der jetzigen Auseinandersetzung zu den assoziativen Vorstellungsanknüpfungen gerechnet. Seine besondere Stellung wird später ausführlich besprochen werden.

2) Ich halte es im Gegensatz zu der üblichen Darstellung nicht einmal für notwendig, daß eine Gestaltvorstellung gebildet wird. Der Vorgang vollzieht sich vielmehr oft lediglich an den Empfindungen selbst, und die Gestaltvorstellung bleibt erst nachträglich, d. h. nach dem Verschwinden der Empfindungen zurück.

3) Es ist daher auch mißverständlich, wenn man diese Bildung der Gestaltvorstellung als eine „Anknüpfung" von Vorstellungen bezeichnet.



Wir halten also fest, daß außer dem Empfindungs- und dem Vorstellungsfaktor Fechners ein formaler oder Auffassungsfaktor[1] unterschieden werden muß. Wenn ich vorhin sagte, daß dieser dritte Faktor sich „zwischen" die beiden anderen schiebe, so bitte ich Sie, dies keinesfalls schlechthin zeitlich zu verstehen. Die „Auffassung" überlagert sich den Empfindungen und verbindet sich oft auch mit gleichzeitigen Vorstellungsanknüpfungen.

In dem eben angeführten Beispiel handelt es sich um die Zusammenfassung, also um einen Akt der synthetischen Funktion. In der Tat ist diese, wie alle unsere früheren Besprechungen zeigen, bei ästhetischen Erlebnissen weitaus am wichtigsten, aber eine kurze Überlegung zeigt uns, daß auch die beiden anderen intellektuellen Funktionen, die analytische und die komparative oder beziehende[2] oft genug — bei exakter Untersuchung sogar immer — beteiligt sind. Um jene Melodie g c c e ... aus den Tonmassen der Begleitung herauszuhören, ist eine Zerlegung des gesamten Empfindungskomplexes, also eine Analyse unerläßlich: ich muß die Begleitung „reprimieren", die Töne der Melodie „akzentuieren" oder „isolieren"[3], kurzum den Tatbestand differenzieren. Ebenso verhält es sich mit der beziehenden Funktion, ich muß — um bei unserem Beispiel zu bleiben — die Intervalle d. h. die Tonhöherelationen der sukzessiven Töne, die Quart g — c usf. „auffassen". Auf der Auffassung solcher Relationen beruht im wesentlichen die sog. Struktur der Gestaltvorstellung, die ich bei dem Heraushören der Melodie bilde.

---

1) Auch bezüglich des Terminus „Auffassung" bestehen viele Gebrauchsschwankungen. Insbesondere rechnet man zur Auffassung oft auch alle Akte, die ein Wiedererkennen oder Verstehen involvieren. Von diesem weiteren Sinn sehe ich bei der augenblicklichen Erörterung ganz ab und rechne zur Auffassung nur jene oben gekennzeichneten formalen Akte. Zweckmäßig ist auch der Terminus Apprehension (allerdings nicht im Einklang mit Kants Sprachgebrauch). Vor allem bitte ich Sie festzuhalten, daß es ein Auffassen (in meinem Sinn) auch ohne Wiedererkennen gibt. Wenn ich drei Punkte als Dreieck auffasse, liegt allerdings zugleich ein subsumierendes Wiedererkennen vor; wenn ich aber eine beliebige Kurve „auffasse", kann jedes Wiedererkennen fehlen.

2) Ob, wie ich selbst nachzuweisen versucht habe, mit diesen drei alle intellektuellen Funktionen erschöpft sind, oder ob noch andere existieren („Urteilsfunktion", „Schlußfunktion" usf.), ist für die gegenwärtige Untersuchung ohne wesentliche Bedeutung. — Kant hat zu einseitig nur die synthetische Funktion berücksichtigt.

3) Vgl. Leitf. d. phys. Psychol., 12. Aufl. Jena 1924, S. 310 ff. (ebenda über Exkretion).



Im übrigen halten wir durchaus an dem schon längst von uns gewonnenen Standpunkt fest, daß die Entwicklung der Kunst im Lauf der Jahrhunderte zu immer komplizierteren Synthesen der ästhetischen Objekte fortschreitet. Wir fügen nur jetzt hinzu, daß diesen sich steigernden Synthesen der Objekte immer kompliziertere synthetische Akte der genießenden Subjekte entsprechen, und daß sich mit der Zusammengesetztheit der Objekte auch für analytische und beziehende Akte — nicht nur für synthetische — ein immer größerer Spielraum ergibt. Ich will alle diese Vorgänge unter der kurzen Bezeichnung **„synthetische Differenzierung"** zusammenfassen.

Mit Hilfe aller dieser Feststellungen können wir nun auf Grund der Erfahrung die vorhin gestellte Frage durch folgenden Satz beantworten: der Empfindungsfaktor reicht im allgemeinen nicht aus, um ein nennenswertes ästhetisches Erlebnis hervorzurufen, es muß wenigstens der „formale" Faktor hinzukommen; dagegen ist der assoziative Faktor nicht unbedingt notwendig, er trägt aber sehr oft zur Steigerung des ästhetischen Erlebnisses bei. Der Beweis wird unmittelbar durch die Beobachtung geliefert. Fast ausnahmslos besteht ein ästhetisches Objekt aus einer größeren Zahl von Teilobjekten — Tönen, Farben, Worten und entsprechenden Vorstellungen usf. —, die zusammengefaßt, verglichen und „isoliert" werden. Einfache, d. h. nicht aus Teilobjekten zusammengesetzte Objekte und zusammengesetzte Objekte, die nicht zusammengefaßt, verglichen und isoliert werden, sind ästhetisch[1] gar nicht oder nur sehr schwach wirksam. Ein einzelner obertonfreier Ton, z. B. einer Stimmgabel auf einem Resonanzkasten (vgl. I, S. 138), oder eine Tonreihe ohne jede Rhythmus- und Melodiezusammenfassung, ohne jede Intervallauffassung und ohne jede Akzentuierung[2] kommt ästhetisch kaum zur Geltung. Ich erinnere Sie an das, was ich

1) Logisch ist in diesem Zusammenhang folgendes zu beachten. „Ästhetisch" ist — wie „aufmerksam", „richtig" — ein „Janus-Begriff, wie ich es auszudrücken pflege: er bezeichnet entweder — nur positiv — das, was ein spezifisches ästhetisches Lustgefühl hervorruft, oder — positiv und negativ — das ganze Bereich dessen, was ein spezifisches ästhetisches Lust- oder Unlustgefühl hervorruft. In diesem Buch ist das Wort durchweg im ersten, prägnanten Sinn gebraucht worden; an der Stelle oben gilt es jedoch auch im zweiten Sinn: die einfachen Objekte lösen auch kein ästhetisches Unlustgefühl in nennenswertem Maße aus.

2) Tätsächlich kommen übrigens solche von den intellektuellen Funktionen ganz unberührt bleibenden Empfindungen überhaupt nur extrem selten vor (vgl. II, S. 3).



Ihnen früher (I, S. 6ff.) über die stetige Weiterentwicklung des Angenehmen zum Ästhetischen auf dem Weg immer komplizierterer Synthesen gesagt habe. Wir dürfen also in der Tat behaupten, daß der formale Faktor für den Begriff des Ästhetischen von wesentlicher Bedeutung ist. Anders verhält es sich mit dem assoziativen Faktor. Die Anknüpfung von Vorstellungen, die nicht lediglich aus dem aktuell gegebenen Empfindungstatbestand geschöpft sind, ist in vielen Fällen für die ästhetische Wirkung überflüssig. Bei dem Hören einer Mozartschen oder Haydnschen Symphonie oder Sonate habe ich oft einen hohen ästhetischen Genuß, ohne daß ich irgend eine Vorstellung anknüpfe. Wie in dem vorhin angeführten Melodiebeispiel, ist nicht einmal ein Erkennen der Töne erforderlich. Alles spielt sich rein sensoriell und formal ab. Es gibt eben neben der „Programm"musik eine „absolute" Musik, die auf den indirekten Faktor verzichtet (vgl. I, S. 64 u. 87). Dasselbe gilt von vielen Ornamenten. Wenn ein Ornament aus Rosen, Früchten, Blättern besteht, so findet allerdings eine Vorstellungsanknüpfung statt, insofern die Rosen usf. wenigstens als solche wiedererkannt werden.[1] Handelt es sich dagegen um ein rein geometrisches Ornament, wie es uns schon in der jüngeren Steinzeit oft begegnet (I, S. 48ff.), so kann ein ästhetisches Lustgefühl auftreten, ohne daß irgend eine Vorstellung[2] zu dem Tatbestand der Empfindung und der formalen Tätigkeit der intellektuellen Funktionen hinzukommt. Erklärlicherweise ist dies namentlich dann zu gewärtigen, wenn es sich um Figuren handelt, für die uns eine geläufige Vorstellung und daher auch eine Wortbezeichnung fehlt. Auch von manchen Feuerwerken gilt dasselbe. In den meisten anderen Kunstgebieten spielt allerdings, wie wir im einzelnen überall verfolgt haben, die Anknüpfung von Vorstellungen, also der assoziative Faktor eine mehr oder weniger dominierende Rolle[3]: die „bloß anhängende Schönheit" Kants kommt zur Geltung (vgl. I, S. 25 u. 99).

---

1) Im Sinn des subsumierenden Wiedererkennens. Vgl. Leitf. S. 402.

2) Sogar Einfühlungsvorstellungen können, wie wir gefunden haben (II, S. 111) ganz ausbleiben.

3) Ich bitte Sie auch zu bedenken, daß Empfindungen ganz ohne jede Vorstellungsanknüpfung fast ebenso selten sind wie Empfindungen ohne jede formale Auffassung (siehe oben S. 336, Anm. 2 und meine Psychophysiolog. Erkenntnistheorie, Jena 1898, S. 78). Selbst wenn ich ein absolutes Musikwerk höre oder ein geometrisches Kurvenornament sehe, werden wenigstens die Töne als Töne, die Linien als Linien wiedererkannt, also schließlich doch Vorstellungen angeknüpft. Indes sind solche ganz allgemeinen Vorstellungen im Sinn eines

Soviel zur Begründung der eben für die drei Faktoren aufgestellten Sätze. Verwendet man den viel mißbrauchten Terminus „Wahrnehmung“, wie ich dies früher vorgeschlagen habe, für die lediglich formal, d. h. ohne weitere Vorstellungsanknüpfung, mit Hilfe der intellektuellen Funktionen aufgefaßte Empfindung, so können wir auch kurz sagen: für ein nennenswertes ästhetisches Lustgefühl ist, wenn es sich um ein Empfindungsobjekt handelt, meistens eine Wahrnehmung erforderlich, außerdem kommen Vorstellungsanknüpfungen auf vielen Gebieten als steigernde Momente hinzu.

Sie ersehen hieraus auch, daß die übliche Gegenüberstellung einer formalistischen oder formalen und einer Gehalts- oder Inhaltsästhetik auch abgesehen von der unzweckmäßigen Wahl der Termini falsch oder wenigstens irreführend ist. Die formalistische Ästhetik deckt sich nach den üblichen Definitionen mit derjenigen Theorie, welche nur der „Form“ ästhetische Bedeutung zuerkennt und unter „Form“ die Empfindungen und die ihnen unmittelbar entsprechenden sinnlichen Vorstellungen (grün, dreieckig) versteht. Die Gehaltsästhetik will hingegen das Hauptgewicht auf den „Gehalt“ legen d. h., wie Volkelt es ausdrückt, auf „die erlebte Bedeutung der Gegenstände“.[1] Offenbar betont also die formalistische

äußerst allgemeinen Wiedererkennens, die uns überhaupt kaum zum Bewußtsein kommen, für die ästhetische Wirkung, auf die es jetzt ankommt, ohne wesentliche Bedeutung.

1) Vgl. Volkelt, Syst. d. Ästhetik, München 1905, Bd. 1, S. 298, 392f., 428ff. Die Definition der formalistischen und der Gehaltsästhetik schwankt übrigens, ebenso wie die Definition von „Form“ und „Gehalt“, innerhalb sehr weiter Grenzen. Herbart, der gewöhnlich als Begründer der formalistischen Ästhetik angeführt wird, vertrat sie in einer ganz bestimmten Richtung, insofern er alle Schönheit in die „Verhältnisse“ oder die „Form“ im Gegensatz zur „Materie“ verlegte; er verstand also unter Form noch etwas Ähnliches (nicht dasselbe!) wie Kant, während, wie die oben angeführte Definition zeigt, die heutigen formalistischen Ästhetiker unter Form etwas ganz anderes verstehen. Vgl. Herbart, Kurze Enzyklop. d. Philos. § 235, Psychol. als Wissensch. § 108, Allg. prakt. Philos., Einleit. I. Die Herbartsche Ansicht ist von Rob. Zimmermann (Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, Wien 1865) systematisch, aber nicht immer glücklich ausgearbeitet worden. Vgl. auch W. Volkmann, Lehrb. d. Psychologie, 2. Aufl. Leipzig 1876, Bd. 2, § 133. — Auf dem Gebiet der Musik tritt der formalistische Standpunkt sehr stark bei Ed. Hanslick hervor (Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1854, 9. Aufl. 1896). Konrad Fiedler (Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, Leipzig 1876) ist nur mit vielen Vorbehalten zu den Formalisten zu rechnen. Die heutigen Ästhetiker nehmen größtenteils einen vermittelnden Standpunkt ein, so auch Volkelt, der geneigt ist, den Gehalt vorzugsweise auf Einfühlungsvorgänge zu beziehen. Über den Formalismus in der Ästhetik der

Ästhetik vorzugsweise den Empfindungs-, die Gehaltsästhetik vorzugsweise den Vorstellungsfaktor; beide beachten den Faktor der formalen Auffassung oft gar nicht oder nicht genügend. Abgesehen von letzterem, beiden Theorien anhaftenden Mangel ist nach unseren Auseinandersetzungen die formalistische Ästhetik nur haltbar, wenn sie, die formalen Auffassungsprozesse mit heranziehend, außerdem die vielfachen von uns besprochenen Einschränkungen anerkennt und damit der Gehaltsästhetik weite Kunstgebiete abtritt oder sich wenigstens mit ihr in sie teilt.

Mit allen diesen Feststellungen ist der Träger der ästhetischen Wirkung im allgemeinen genügend gekennzeichnet. Wir haben uns nunmehr zu fragen, welche weitere Eigenschaften dieser Träger haben muß, um speziell eine ästhetische Wirkung hervorzubringen. Hier begegnet uns sehr oft die Antwort, daß das ästhetische Objekt dadurch ausgezeichnet sei, daß seine Auffassung besonders leicht oder bequem sei. In unzähligen Varianten ist diese Theorie aufgetreten.[1] In erkenntnistheoretischer Ein- oder Verkleidung begegnet uns ein ähnlicher Gedanke auch bei Kant. Sie haben früher (I, S. 141 f.) gehört, daß Kant die „Zusammenstimmung der Einbildungskraft und des Verstandes", die „bloße Empfindung der sich wechselseitig belebenden Einbildungskraft in ihrer Freiheit und des Verstandes mit seiner Gesetzmäßigkeit" für das grundlegende Moment des Ästhetischen hält.[2] Diese „subjektive Zweckmäßigkeit" kommt uns durch ein „Gefühl" zum Bewußtsein. Dies Gefühl ist offenbar von jenem Gefühl der Leichtigkeit der Auffassung psychologisch nicht wesentlich verschieden.[3] Gegen alle solche Auffassungen müssen wir nun zwei meines Erachtens nicht zu be-

---

Dichtkunst (Flaubert) vgl. z. B. M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine, 3. Aufl. Paris 1895, S. 248. Bemerkenswerte Erörterungen auch bei St. Witasek, Grundzüge der allg. Ästh., Leipzig 1904, S. 189 ff.

1) Beispielsweise nenne ich Ihnen Vernon Lee, The beautiful, Cambridge 1913 (Verf. fügt allerdings als „positives" Kriterium die einfühlende Verstärkung durch motorische Faktoren hinzu); Stratton, Philos. Studien 1902, Bd. 20, S. 336 (economy of attention bei „graceful lines"). R. Müller-Freienfels hat im Anschluß an Fechner das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes (Ökonomieprinzip) für die Ästhetik zu verwerten versucht; in seinen neueren Schriften (vgl. z. B. Das Denken und die Phantasie, 2. Aufl. Leipzig 1925, S. 318) ist die Stellungnahme vorsichtiger. Vgl. auch H. Vaihinger, Philosophie des Als ob, Berlin 1911, S. 134.

2) Vgl. außer den I, S. 141 zitierten Stellen Kritik der Urteilskraft § 35.

3) Ich erinnere Sie auch an Platons generelle Zurückführung der Lustgefühle auf die *ὁδὸς κατὰ φύσιν*, der Unlustgefühle auf die *διάλυσις παρὰ φύσιν* (Phileb. 32 A).

seitigende Einwände erheben: erstens wird von diesem Standpunkt aus ganz unverständlich, warum die Entwicklung der Kunst, z. B. der Musik, zu immer komplizierteren Synthesen fortschreitet; wäre die Leichtigkeit der Auffassung schlechthin das wesentliche oder sogar einzige entscheidende Moment, so hätte die Kunst nichts besseres tun können als bei den einfachsten Kunstwerken, z. B. homophonen Musikwerken stehen zu bleiben (vgl. I, S. 11). Zweitens aber liegt gar nicht selten eine ausgesprochene Leichtigkeit der Auffassung vor, und doch bleibt das ästhetische Lustgefühl aus oder wird sogar durch ein Unlustgefühl verdrängt. Nichts ist leichter aufzufassen als manche Kombination eines üblen Geschmacks und üblen Geruchs, und doch stellt sich kein ästhetisches Lustgefühl ein. Ebenso gibt es gefährliche Lagen, die äußerst leicht aufzufassen sind, aber doch ästhetisch gänzlich unwirksam sind.[1] Bedenken Sie vor allem auch, daß vom Standpunkt dieser Theorien das ästhetische Gefühl, wenn es ausschließlich von der Leichtigkeit der Auffassung abhinge, nur nach der Intensität variieren könnte, während wir uns überzeugt haben, daß es auch im höchsten Maß qualitativ variiert!

Aus diesen Gründen lehnen wir alle Theorien[2] ab, die darauf hinauslaufen, daß lediglich aus der Leichtigkeit der Auffassung die spezifische ästhetische Wirksamkeit eines ästhetischen Objektes zu erklären sei. Wir leugnen nicht, daß die Zusammenfaßbarkeit der Empfindungen große ästhetische Bedeutung hat, und werden ihr bald als einem sekundären Moment eine bedeutsame Stelle zuweisen (vgl. auch Vorlesung 9); jetzt aber behaupten wir, daß primär ein positiv betonter Grundbestandteil oder „Kern“, dessen positive Betonung von Auffassungsvorgängen unabhängig ist, innerhalb eines jeden positiv wirksamen ästhetischen Objekts gegeben sein muß. Beispielsweise kann ich mir die fortschreitende synthetische Entwicklung der Musik nicht denken, ohne daß zu Anfang derselben irgendeine, wenn auch noch so schwache positive Gefühlsbetonung einzelner Töne oder Tonverbindungen vorhanden war. Ebenso scheint mir die ungeheuere Entwicklung des Erotischen in der Ästhetik nur dadurch begreiflich, daß als ursprünglicher ein-

---

1) Ich behaupte natürlich nicht, daß alle diese Beispiele speziell auch gegen die Kantsche Variante der Theorie beweiskräftig sind.

2) Da der Terminus „formalistische Theorien“ leider schon vergeben ist (siehe oben II, S. 338), könnte man etwa von „adaptivistischen“ Theorien sprechen.

facher Kern das positive Lustgefühl bei dem groben Geschlechtsgenuß gegeben war. Irgendein positiv betontes Empfindungselement muß den Ausgangspunkt bilden. Darüber läßt insbesondere die Entwicklung der primitiven Kunst gar keinen Zweifel. Es wäre auch ganz unberechtigt, diese Auffassung als extremen Sensualismus oder als eine Degradation des Ästhetischen zu bezeichnen. Im Gegenteil lehnt unsere Auffassung eine grob sensualistische Erklärung durchaus ab, indem sie gerade für die Weiterentwicklung des Ästhetischen aus den primitiven Lustgefühlen des Angenehmen ausdrücklich die Tätigkeit der intellektuellen Funktionen, namentlich der synthetischen fordert und jene primitiven Lustgefühle nur als das unentbehrliche Ausgangsmaterial betrachtet.

Hieran schließt sich nun aber sofort die weitere schwierige Frage, woher jenes primitive Lustgefühl, das ich kurz mit λ bezeichnen will, stammt. Sie werden sich auch entsinnen, daß wir ihr bereits wiederholt in der Ästhetik der Empfindungen begegnet sind (I, S. 136, 138). Wir stellten damals fest, daß in manchen Fällen eine evolutionistisch-biologische Erklärung ausreicht, so z. B. für den Süßgeschmack der Milch. Wir können uns sehr wohl denken, daß nicht nur die ethischen, sondern auch die ästhetischen Gefühle, welche die Vorstellung „Mutter" begleiten, bei ihrer ersten Entwicklung hier angeknüpft haben. Auch die primäre Bewegungslust, deren synthetische Differenzierung im Sinn des Rhythmus zur Entwicklung der Tanzkunst geführt hat (vgl. I, S. 60 u. 84), ist leicht durch biologische Selektion zu erklären.

In anderen Fällen, ich erinnere Sie an den Veilchenduft (I, S. 137), kann man durch eine sehr plausible Hypothese jenes λ erklären. Diese Hypothese kann ich Ihnen auch folgendermaßen formulieren. Der Zucker löst aus bekannten Gründen (vgl. I, S. 136) nicht nur eine Erregung q aus, welche der Qualität der Zuckerempfindung, also dem Süß entspricht, sondern auch eine sekundäre Erregung a, welche dem den Süßgeschmack begleitenden Lustgefühl entspricht. Es ist nun sehr wohl begreiflich, daß manche andere Substanzen wie z. B. der Veilchenduft, die irgendeine andere qualitative Erregung q' hervorrufen, zufällig als Nebenergebnis gleichfalls jenen a-Prozeß auslösen, der sich im Fall des Zuckers aus biologischen Zweckmäßigkeitsgründen durch Auslese entwickelt hatte; dann mußten auch diese Substanzen von positivem Gefühlston begleitet werden. Solche Fälle sind deshalb für uns so wichtig, weil sie zeigen, daß auch der erste Ausgangspunkt der Entwicklung des Ästhetischen nicht immer im Bereich des Biologisch-Nützlichen gelegen sein muß,

und weil sie zugleich beweisen, daß — unbeschadet der Anerkennung des Entwicklungs- und Selektionsprinzips — im biologischen Gebiet doch auch Tatsachen existieren können und auch wirklich existieren, die zwar mit Selektionsprozessen zusammenhängen, aber selbst nicht durch Selektion zustande gekommen sind (nicht-zweckbestimmte bzw. nicht als zweckmäßig deutbare **Koeffekte** zweckmäßiger Selektionen).[1]

In einer dritten Reihe von Fällen kommen wir mit einer Irradiation des positiven Gefühlstons von seiten assoziativ angeknüpfter Vorstellungen aus, etwa im Sinn unserer Erörterungen über die primitive Bevorzugung des Rot.[2] Besondere Schwierigkeit bietet die Erklärung der positiven Gefühlsbetonung isolierter Töne (vgl. I, S. 138 ff.). Man könnte allerdings auch hier an Koeffekte denken oder im Anschluß an eine in anderem Zusammenhang besprochene Hypothese von Stumpf (I, S. 157) annehmen, daß auf eine bestimmte Tonhöhe gewohnheitsmäßig eingestellte, auf Grund von Vorstellungsassoziationen positiv betonte Signalrufe jenes λ geliefert haben.[3] Indes möchte ich vorbehaltlich weiterer Untersuchungen nicht in Abrede stellen, daß gerade in diesem speziellen Fall vielleicht die auf der Komplexibilität einfacher Töne (I, S. 141) beruhende Leichtigkeit der Auffassung bereits von vornherein bei dem Zustandekommen des positiven Gefühlstons mitgewirkt hat.

Ist einmal ein solcher positiver Kern gegeben, so ist leicht zu verstehen, daß durch jene synthetische Differenzierung immer kompliziertere lustbetonte Gebilde entstanden. Bei dieser Weiterentwicklung wuchsen naturgemäß auch die Anforderungen an unsere intellektuellen Funktionen, im besonderen die synthetische. Außerdem kamen zu den immer zusammengesetzteren Empfindungskomplexen mehr und mehr auch Vorstellungskomplexe im Sinn des assoziativen Faktors hinzu. Sie erinnern sich dabei wohl der Auseinandersetzungen über Halo oder Nimbus in der 12. Vorlesung

1) Auch außerhalb der Ästhetik verdient dies Prinzip die größte Beachtung.

2) Vgl. I, S. 169 und die dort erhobenen Bedenken. — Übrigens müßten behufs Erklärung der positiven Betonung der irradiierenden Vorstellungen schließlich doch wieder die beiden erstgenannten Momente herangezogen werden. Vgl. über Irradiation Leitf. phys. Psychol. 12. Aufl. S. 375 ff.

3) Freilich würde auch hier die Frage nur zurückgeschoben; denn wir müßten nun weiter erklären, aus welchem „Kern“ der positive Gefühlston der assoziativ angeknüpften Vorstellungen stammt.

(S. 132 u. 146). Die ganze Kunstentwicklung stellt sich uns unter diesem Gesichtspunkt als die fortschreitende Entwicklung immer komplizierterer und daher nüancierterer Gefühlserregungen aus einer relativ kleinen Reihe primordialer Kerngefühle dar. Beiläufig gesagt, wird uns so auch verständlich, daß das ästhetische Gefühl für Naturobjekte, insbesondere Landschaften sich erst relativ spät entwickelt hat: die ästhetischen Naturobjekte sind größtenteils sehr zusammengesetzt, daher konnte sich ihre ästhetische Gefühlsbetonung erst einstellen, nachdem die Fähigkeit zur Auffassung und zur Assoziation und zu entsprechenden Gefühlsirradiationen eine bestimmte Stufe erreicht hatte. In diesem Sinn kann man von einer fortschreitenden ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts sprechen, die allerdings oft durch Stillstände und gelegentlich auch schwere Rückschritte vorübergehend unterbrochen ist.

Auch mit dieser Feststellung positiver „Kerne" und fortschreitender Synthesen ist uns zwar die Entwicklung der spezifisch ästhetischen Gefühle aus dem primitiven Gefühl des Angenehmen verständlich geworden, aber die Charakteristik des ästhetischen Lustgefühls ist damit noch nicht vollständig erledigt, da aus solchen primitiven Lustgefühlen auch nicht-ästhetische Lustgefühle — die alethischen, teletischen und ethischen unserer ersten Vorlesung — hervorgegangen sind. Wir wollen wissen, wodurch sich die ästhetischen von diesen unterscheiden, und welche Momente speziell die synthetische Differenzierung der ästhetischen Gefühle bestimmt haben und noch bestimmen. Die negative Aufgabe — die Unterscheidung von jenen drei anderen Lustgefühlen — haben wir bereits zu Beginn unserer Untersuchungen gelöst (I, S. 13 ff.). Alle unsere weiteren Beobachtungen (vgl. z. B. II, S. 169 ff.) haben uns keine Veranlassung gegeben, die damals aufgestellten Kriterien irgendwie abzuändern oder gar die Aufgabe für unlösbar zu erklären und etwa unsere Zuflucht zur Annahme spezifischer, unanalysierbarer und unreduzierbarer ästhetischer Grundgefühle zu nehmen. Wir lehnen es also, wie Sie bald noch genauer hören werden, auch ab, mit Volkelt[1] eine primär verschiedene ästhetische, ethische usf. „Intuition" anzunehmen. Um so dringender wird aber damit für uns die positive Aufgabe des Nachweises derjenigen Momente, die gerade der Differenzierung des Ästhetischen zugrunde liegen und ihre spezifische Richtung bestimmen.

1) System der Ästhetik III, S. 459 ff.



Wir haben uns nun schon in der 13. Vorlesung überzeugt, daß die ästhetischen Gefühlsvorgänge als solche kein genügendes positives Kriterium aufweisen. Insbesondere haben wir damals auch bereits die Langesche Illusionstheorie, die den „Schein" als wesentliches Charakteristikum des Ästhetischen betrachtet, geprüft und gefunden (II, S. 174ff.), daß sie als allgemeine Theorie des Ästhetischen nicht ausreicht, daß sie insbesondere bei der Erklärung der ästhetischen Lust an Naturobjekten und nicht-nachahmenden Kunstwerken, so namentlich den meisten Musikwerken und vielen Ornamenten ganz versagt oder zu äußerst unwahrscheinlichen, der Beobachtung widersprechenden Hilfshypothesen gezwungen ist. Wir werden also fragen müssen, ob die Inhalte[1] der ästhetischen Erlebnisse uns positive Hinweise geben. Als einen sehr anregenden, aber schließlich doch mißlungenen positiven Charakterisierungsversuch betrachte ich z. B. die Annahme Volkelts[2], daß der „menschlich-bedeutungsvolle Gehalt" für das Ästhetische wesentlich sei, allem Ästhetischen erst „seine Weihe erteile". Gewiß ist dies Moment nicht gleichgültig, und wir werden seine große Bedeutung auf manchen Kunstgebieten alsbald verstehen lernen. Aber generell ist es zur Kennzeichnung des Ästhetischen durchaus untauglich. Ich bitte Sie nur zu bedenken, daß es sehr oft gänzlich fehlt, z. B. bei reinen Ornamenten; ja ich kann sogar bei vielen großen Musikwerken nicht sagen, daß, wie Volkelt meint, „etwas, was für menschliches Dasein und menschliche Entwicklung typisch und charakteristisch ist", eine entscheidende Bedeutung für den ästhetischen Genuß hat. Gerade bei den reinsten musik-ästhetischen Genüssen kann dies anthropozentrische Moment vollkommen ausbleiben und ein jenseits-menschliches Moment an seine Stelle treten. Außerdem ist doch wohl klar, daß selbst in den Fällen, wo ein menschlich-bedeutungsvoller Gehalt an der ästhetischen Wirkung wesentlich beteiligt ist, nicht die Bedeutung für den Menschen ganz allgemein als solche in Betracht kommt — denn diese kommt auch dem Teletischen zu —, sondern in einer speziellen Beziehung, welche eben bei dem Begriff des Menschlichbedeutungsvollen noch offen bleibt.

Ich muß hier darauf verzichten, Ihnen noch über andere analoge, m. E. gleichfalls mißlungene Versuche zu berichten, und

1) Die Langesche Theorie stützt sich übrigens bereits allenthalben auch auf inhaltliche Momente.

2) System der Ästhetik I, S. 458 und III, S. 443 und Ästhetische Zeitfragen, München 1895. Vgl. auch oben II, S. 219.

gehe unmittelbar dazu über, Ihnen diejenigen Momente auseinanderzusetzen, die sich nach unseren Untersuchungen als wesentlich und spezifisch für die synthetische Differenzierung des Ästhetischen ergeben haben.

An erster Stelle nenne ich Ihnen nächst der Anschaulichkeit, deren Bedeutung wir schon kennen (II, 333), die **Rekurrenz** d. h. die Wiederkehr ähnlicher oder gleicher Empfindungen oder Empfindungsmerkmale[1] zu verschiedenen Zeiten oder an verschiedenen Orten. Sie ist uns, auch ganz abgesehen von der keiner weiteren Erörterung bedürftigen Rekurrenz, welche bei den nachahmenden Künsten in der Reproduktion des nachgeahmten Gegenstandes vorliegt[2], in allen unseren Betrachtungen immer wieder begegnet.[3] Bald ist sie periodisch, d. h. die Wiederkehr erfolgt in gleichen oder wenigstens annähernd gleichen zeitlichen bzw. räumlichen Intervallen, bald ist sie sporadisch (I, S. 261), d. h. sie erfolgt in sehr unregelmäßigen, sehr kleinen, zuweilen aber auch sehr großen Intervallen. Die periodische Rekurrenz ist gewissermaßen eine reduplizierte Rekurrenz. Als einfaches Beispiel bitte ich Sie bei unseren folgenden Überlegungen sich etwa den Reim oder eine Säulenreihe oder ein musikalisches Tongebilde vor Augen zu stellen. Für die sporadische Rekurrenz mag Ihnen als Beispiel ein Wagnersches Leitmotiv oder ein Epitheton ornans von Homer vorschweben. Dem sensoriellen Tatbestand der Rekurrenz entspricht als Korrelat im Denken der Akt des einmaligen oder wiederholten **Wiedererkennens**. Dabei ist es ohne wesentliche Bedeutung, ob dies Wiedererkennen uns isoliert als solches zum Bewußtsein kommt oder in dem ganzen Prozeß des ästhetischen Erlebnisses völlig aufgeht. Viele experimentelle und subexperimentelle Beobachtungen sprechen im Gegenteil durchaus dafür, daß die ästhetische Wirkung im zweiten Fall noch erheblich größer ist als im ersten. So gelangen z. B. Vergleiche, die in der Dichtkunst eine so gewaltige Rolle spielen und sicher nicht nur durch die Veranschaulichung, sondern auch durch das Moment des Wiedererkennens wirksam

1) Zu diesen Merkmalen gehört auch die zeitliche und die räumliche Länge, so daß Temporalität und Lokalität in dem Phänomen der Rekurrenz gewissermaßen doppelt vertreten sind: als wiederkehrendes Merkmal und als „Milieu" der Wiederkehr.

2) In der ältesten naturalistischen Kunst der paläolithischen Periode existierte wohl nur diese Rekurrenz, vgl. I, S. 41.

3) Vgl. I, S. 47, 52, 54, 58, 139, 148, 154, 160, 175, 194, 201, 203, 214, 220, 241, 254, 257.



sind, in der Regel nicht im Sinn eines isoliert-bewußten Vergleichsurteils zur ästhetischen Geltung.

Hierzu noch eine Zwischenbemerkung! Sie könnten nämlich geneigt sein, diese ästhetische Wirkung der Rekurrenz auf die von Wiederholung zu Wiederholung sich steigernde Erleichterung der Auffassung zurückzuführen und damit doch wieder an unsrer Ablehnung der Erleichterungstheorie irre werden. Ich gebe auch zu, daß mitunter, z. B. bei komplizierten musikalischen Motiven, eine solche Erleichterung von erheblicher Bedeutung ist, aber andrerseits existieren doch auch sehr zahlreiche Fälle, in denen die Auffassung so einfach ist, daß es einer Erleichterung des Auffassungsaktes durch Rekurrenz gar nicht bedarf. Wir müssen es also nach wie vor ablehnen, generell die ästhetische Wirkung der Rekurrenz auf Auffassungserleichterung zurückzuführen.

In der synthetischen Differenzierung des Ästhetischen kommt nun das Wiedererkennen in der Richtung zur Geltung, daß es sich auf immer zusammengesetztere Objekte oder Objektmerkmale bezieht. Die Rekurrenzen einfacher Objekte waren bald erschöpft. Ihre positive Gefühlsbetonung stumpfte sich nach einem bekannten psychologischen Gesetz bald ab. So mußte das Moment der Rekurrenz sich mit dem der **zunehmenden Komplikation**, wie es uns schon geläufig ist, verknüpfen. In den primitiven Gesängen der Narrinyeri (S. 55) handelt es sich um ein drei- bis fünfmal wiederholtes o, in einer Oper Wagners um ein so kompliziertes Motiv wie etwa die Heilandsklage im Parsifal. Oder vergleichen Sie etwa die Rekurrenz in den Einschnitten der Opossumfelle australischer Eingeborener (Fig. 12a und b, I, S. 51) mit der rhythmischen Fensterordnung eines Renaissancepalastes oder den Spitzbogenrekurrenzen eines gotischen Doms! Schließlich handelt es sich in allen diesen Fällen doch nur um Glieder einer gewaltigen Entwicklung, die eben auf die Rekurrenz gegründet ist.

Ein wichtiger Spezialfall der Rekurrenz ist die Regelmäßigkeit. Ein regelmäßiges Sechseck hat im allgemeinen eine viel größere ästhetische Wirkung als ein beliebiges Sechseck. Theoretisch ist dieser Fall deshalb besonders interessant, weil hier offenbar der λ-Kern — gerade Linie — im Minimum und die ästhetische Wirkung der Rekurrenz im Maximum ist.

Beachten Sie übrigens nochmals, daß auch diese Entwicklung der Rekurrenzen nur dann zum ästhetischen Erlebnis führt, wenn ethische, alethische und teletische Momente ausgeschaltet oder wenigstens zurückgedrängt sind (vgl. II, S. 171). Man kann

ja sagen, daß auch bei dem ethischen, alethischen und teletischen Lustgefühl ein Wiedererkennen im weiteren Sinn beteiligt ist: in der ethisch guten Handlung erkennen wir das ethisch Gute bzw. die Übereinstimmung mit dem ethischen Gesetz, in dem wahren Urteil die Übereinstimmung mit dem Gegenstand, z. B. der Ellipsenformel mit der Form und den Eigenschaften der Ellipse, in dem Nützlichen die Übereinstimmung mit Zweckvorstellungen wieder; aber in allen diesen Fällen haftet das Lustgefühl an der bewußten Vorstellung der Übereinstimmung, die bloße Rekurrenz als solche ist ohne Bedeutung, während bei dem ästhetischen Lustgefühl das bewußte, manifeste Wiedererkennen überflüssig und oft sogar störend ist und gerade die bloße Rekurrenz wirksam ist. Damit hängt zusammen, daß bei der ästhetischen Rekurrenz die Übereinstimmung innerhalb homologer Gebilde besteht: zwischen Säule und Säule, Tonreihe und Tonreihe, Wortklang und Wortklang, während die Übereinstimmung im Alethischen usf. heterolog ist: meine Vorstellung stimmt mit dem von ihr gedachten Objekt, meine Handlung mit dem Sittengesetz überein usf.

Als zweites Moment tritt neben die Rekurrenz die **Variation.** Nach demselben psychologischen Gesetz, das wir eben bereits zugunsten der zunehmenden Komplikation der Synthesen herangezogen haben, muß sich auch die Gefühlsbetonung einer identischen Wiederholung, selbst wenn das sich wiederholende Objekt noch so kompliziert zusammengesetzt ist, allmählich abstumpfen. Begreiflicherweise wird sich dies besonders stark bei der periodischen Rekurrenz geltend machen, da hier zur Identität des sich wiederholenden Objekts die Gleichheit der Intervalle hinzutritt. So kommt es, daß die Variation innerhalb der Rekurrenz mit der Weiterentwicklung des Ästhetischen unlöslich verbunden ist. Auch hierfür sind uns schon viele Beispiele begegnet. Ich erinnere Sie an die Variationen eines Themas in Sonaten, an die „Umbeugungen" der Leitmotive bei Rich. Wagner und anderen neueren Komponisten, an das Spiel der Wellen im Bach und am Meeresstrand, an die ungezählten Schwankungen im Strahl eines Springbrunnens, an das Säuseln der Blätter — optisch und akustisch wahrgenommen — im Wind.

Die fortschreitenden Synthesen haben also eine doppelte Bedeutung für die Ästhetik: einerseits sind sie ganz unabhängig von jeder Variation die Träger einer fortschreitenden ästhetischen Differenzierung, und andrerseits ermöglichen sie eine zunehmende Mannigfaltigkeit der Variationen und begünstigen damit den ästhetischen Faktor der variierten Rekurrenz.

Gerade der große Künstler hat in besonderem Maß die Fähigkeit das wirksamste Gleichgewichtsverhältnis zwischen identischer Rekurrenz und Variation zu treffen. Wie weit sich gelegentlich eine Variation von dem Thema und damit also von der identischen Rekurrenz entfernen kann, zeigen Ihnen z. B. die Quasi variazioni Schumanns zu dem Andantino von Clara Wieck und die Impromptus desselben Komponisten, Opus 5. Daß im übrigen der assoziative Faktor in besonderem Maß den Spielraum der Variationen erweitert, bedarf keiner besonderen Erörterung.

Nun erst verstehen wir auch vollständig die Bedeutung des Typischen in der Ästhetik, die uns bereits in der 8. Vorlesung beschäftigt hat. Seine Wirkung beruht zu einem guten Teil auf dem damals besprochenen „unendlich ausgedehnten potentiellen Wiedererkennen" der unter den Typus fallenden individuellen Objekte. Die Variation bekommt damit zuweilen fast den Charakter der Individualisation.

Auffällig ist es, daß in der Dichtkunst mit dem Überwiegen des Vorstellungsfaktors die Rekurrenz sehr viel von ihrer Bedeutung zu verlieren und an Stelle der Variation eines Themas die reine freie Mannigfaltigkeit zu treten scheint. So könnte man z. B. zunächst den Eindruck haben, daß im Drama, Epos, lyrischen Gedicht usf. abgesehen von dem etwa vorhandenen Metrum und den Reimen und etwaigen Refrains Rekurrenz überhaupt völlig fehle. Das Maximum dieses Rekurrenzmangels könnte man etwa in formlosen Dichtwerken finden. Ich halte diese Auffassung nicht für richtig. Rekurrenz und zwar sehr erhebliche Rekurrenz liegt auch in allen diesen Werken vor. Sie wird nur — für oberflächliche Beobachtung — durch die Stetigkeit der Variationen und zum Teil allerdings auch durch die Erheblichkeit[1] der Variationen verdeckt. Die **Rekurrenz** wird gewissermaßen zu einer **Perkurrenz.** In Faust, wenigstens demjenigen des ersten Teils, erkenne ich trotz aller Wandlungen stets dieselbe Persönlichkeit, und auch der Grundgedanke des Dramas kehrt in immer neuen Abwandlungen bis zum Schluß deutlich wieder. In Goethes Gedicht an den Mond, in seinem Wilhelm Meister, überall finden wir diesen Tatbestand. Freilich ist zuzugeben, daß in allen diesen Fällen die ästhetische Wirkung des Dichtwerks in erster Linie auf einem anderen Moment, nämlich den aus jenen primordialen λ-Kernen hervorgegangenen sehr ver-

1) Diese Erheblichkeit wird gerade durch das Hinzukommen des Vorstellungsfaktors ermöglicht.



wickelten Gefühlsbetonungen von Vorstellungskomplexen höchster Synthese beruht. Die Dichtkunst ist nicht eine so spezifisch rekurrierende Kunst wie die Musik und die Architektur.

Noch gefährlicher scheinen für eine einseitige Rekurrenz- und Variationstheorie historische Gemälde und Statuen z. B. von Göttern oder Helden. Wir können doch anscheinend mit vollem Recht fragen, welche Rekurrenz z. B. bei der Thusnelda Pilotys oder dem Hermes des Praxiteles vorliegen soll. In solchen Fällen scheint sogar auch die Perkurrenz zu fehlen. Vollends kann doch von einer Variation, soweit der Inhalt in Betracht kommt, anscheinend keine Rede sein. Und doch kann ich auch hier das völlige Fehlen von Rekurrenz und Variation nicht zugeben. Zunächst erkenne ich in Thusnelda die mir bekannte geschichtliche Persönlichkeit, im Hermes den griechischen Gott wieder und zwar in einer ganz besonderen Gestalt. Dann aber bezieht sich das Wiedererkennen auch auf den im Individuum verwirklichten Typus (vgl. Vorles. 8), das Weib des Helden im ersten, den Gott im zweiten Fall.[1] Ich überlasse es Ihnen, diese Überlegung auch auf ästhetische Naturobjekte auszudehnen. Hier fällt sogar das Wiedererkennen eines durch ein Kunstwerk nachgeahmten Gegenstandes weg, so daß sich die Funktion des Wiedererkennens oft ausschließlich auf das Typische bezieht. So sehr also solche Beispiele vor einer Überspannung der Rekurrenz- und Variationstheorie warnen müssen, und so eindringlich sie auf die überwiegende Bedeutung positiv betonter, von Rekurrenz und Variation unabhängiger Synthesen hinweisen, so gestatten sie doch nicht, das Vorkommen eines völligen Fehlens des Rekurrenz- und Variationsfaktors zu behaupten.

Auf Grund unsrer Erwägungen können wir offenbar drei Stufen der Rekurrenz und Variation unterscheiden:

1. mit Bezug auf das Wiedererkennen eines variiert dargestellten nachgeahmten Gegenstands,
2. mit Bezug auf das Wiedererkennen eines individuell variierten Typus, und
3. mit Bezug auf das Wiedererkennen eines innerhalb desselben ästhetischen Objekts re- oder perkurrierenden, mehr oder weniger variierten Teils oder Merkmals bzw. Merkmalkomplexes.

---

1) Bei dem Hermes kommt noch der durch den Gott versinnbildlichte Allgemeinbegriff der Gewandtheit und Schnelligkeit hinzu. Gerade im Hermes des Praxiteles tritt er allerdings sehr zurück.



Aus der zunehmenden Komplikation der ästhetischen Objekte und der zunehmenden Variation innerhalb eines Themas ergibt sich ein drittes ästhetisches Moment: die **Komplexibilität,** die wir in zwei Vorlesungen eingehend besprochen haben. Je komplizierter die Synthesen werden, um so unerläßlicher wird es, daß die synthetischen Prozesse erleichtert werden. Hierauf beruht die Einheit des ästhetischen Kunstwerks. Wir können auch kurz sagen: die primitive Einfachheit im buchstäblichen Sinn wird mehr und mehr mit wachsender Synthese durch Einheitlichkeit, gewissermaßen eine Einfachheit höherer Ordnung ersetzt. Insofern diese Einheitlichkeit unter anderem ein positiv betontes Zusammenwirken der Teile des Objekts selbst voraussetzt, kann man auch von „Harmonie" sprechen.[1] Ebenso wichtig ist aber die Angepaßtheit der vom Objekt hervorgerufenen Empfindungen an unsere formalen Auffassungsfunktionen. Der Grundgedanke der Kantschen Ästhetik kommt damit in andrer Form zu seinem Recht.[2] S. z. B. Fig. 42—44!

Mit der Rekurrenz, Variation und Komplexibilität sind die formalen Hauptmomente der fortschreitenden ästhetischen Synthesen erschöpft. Daneben kommen noch zahlreiche akzessorische Momente in Frage, die wir in unseren speziellen ästhetischen Untersuchungen bereits ausführlich besprochen haben. Beispielsweise erinnere ich Sie an die Vorgänge der beseelenden und der egotistischen Einfühlung, an die Konfiktionen, die Mittätigkeit im Sinn des Hinzuphantasierens usf. Akzessorisch müssen wir alle diese Momente nennen, weil sie nicht nur bei vielen ästhetischen Objekten, sondern auch bei vielen ästhetischen Subjekten fehlen oder ganz in den Hintergrund zurücktreten können.

Wenn Sie mich schließlich fragen, ob wenigstens die angeführten positiven Hauptmomente einschließlich der Anschaulichkeit genügen, das Ästhetische ganz allgemein eindeutig logisch zu definieren,

1) Ich erinnere Sie an die Leibnizsche Definition der Harmonie: „unitas in multitudine". Vgl. auch über Alberti I, S. 191. In der antiken Ästhetik war dafür der Terminus „συμμετρία" üblich. Dante spricht vom „armonia" der Teile („debitamente rispondere") und führt auf sie ausdrücklich die Schönheit zurück (Convito, Tratt. I, Cap. 1). Ähnliche Äußerungen finden sich allenthalben in der ästhetischen Literatur.

2) Wenn Volkelt (l. c. S. 443 und 447) von einer „gleichgewichtsvollen Harmonie zwischen Geistigem und Sinnlichem" oder sogar einem „Zusammentreten des Ich und der Außenwelt in bereitwilligem Entgegenkommen" spricht, so meint er zum Teil Ähnliches. Ich würde jedoch die oben gewählten schlichteren Ausdrücke vorziehen. Vgl. auch Grillparzer, Ästhet. Studien, Werke ed. Cotta, Bd. 15, S. 24.



so antworte ich durchaus mit Nein. So charakteristisch diese Momente für die ästhetischen Synthesen sind, reichen sie doch für eine logische Definition nicht aus, da sie sich gelegentlich auch bei anderen nicht-ästhetischen Lustgefühlen vorfinden. Wir bleiben also dabei, daß die negativen Kriterien, die wir in der 1. und 13. Vorlesung festgestellt haben, zu einer vollständigen und eindeutigen Charakteristik des Ästhetischen notwendig sind. Nur so wird uns auch die Unbestimmtheit des Begriffs des Ästhetischen in der Wissenschaft verständlich, eine Unbestimmtheit, die allen Begriffen anhaftet, die zum Teil durch negative Merkmale definiert sind.

Wir wenden uns nunmehr zu unsrer **zweiten** Haupt- und Schlußfrage: **welche erkenntnistheoretische Stellung nimmt das Ästhetische in bzw. zu der Gesamtheit des Gegebenen ein?** Ich schicke eine kurze kritische Übersicht derjenigen ästhetischen Theorien voraus, welche diese Frage zu beantworten streben, und werde dann versuchen, Ihnen meine eigene zu entwickeln.

Im Minimum ist das erkenntnistheoretische Moment bei denjenigen Theorien, welche die rein-psychologische Untersuchung und Begriffsbestimmung des Ästhetischen nur insofern überschreiten, als sie die allgemeine Beziehung der psychischen ästhetischen Vorgänge zu bestimmten physiologischen Vorgängen anzugeben versuchen. Ich will sie kurz als physiopsychologische Theorien des Ästhetischen bezeichnen. Sie können als erkenntnistheoretisch-naiv bezeichnet werden, da sie ohne kritische Untersuchung die Existenz physischer bzw. physiologischer Prozesse neben den unmittelbar gegebenen, sog. psychischen annehmen oder über diese Frage gänzlich schweigen.

Hierher gehören alle Theorien, die das ästhetische Gefühl zu irgendwelchen physiologischen Funktionszuständen des Nervensystems oder auch des ganzen Körpers in Beziehung setzen oder gar jenes auf diese „zurückführen" wollen. Äußerst unbestimmt sind sie, wenn sie lediglich behaupten, daß das bloße Funktionieren als solches bereits Anlaß zu ästhetischen Gefühlen gebe.[1] Es

1) Diese „Funktionsfreude" kann auch ganz unabhängig von physiologischen Beziehungen, also rein psychologisch zur Grundlage des Ästhetischen gemacht werden. In mehreren bemerkenswerten Arbeiten hat E. Utitz einen solchen Standpunkt vertreten (Ztschr. f. Ästh. 1910, Bd. 5, S. 481 und Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten, Halle 1911). Utitz versteht unter Funktionsfreuden „Gefühle, die das Erleben als solches zum Gegenstande haben", ein gefühlsmäßiges Aufnehmen seelischer Tätigkeitsweisen. Die Durchführung dieses Prinzips scheint mir nicht geglückt zu sein. Vgl. auch W. Jerusalem (Lehrbuch der Psychol.

bedarf keines Beweises, daß eine solche Auffassung an der einfachen Tatsache scheitert, daß unzählige Funktionsweisen nicht von ästhetischen Gefühlen begleitet sind. Man hat daher versucht den „ästhetogenen“ physiologischen Funktionszustand näher zu bestimmen. Hier begegnen uns zahlreiche Theorien, die ein bestimmtes Stoffwechselverhältnis einerseits der ästhetischen Lust, andrerseits der ästhetischen Unlust zuordnen. So kann man z. B. den sog. Biotonus, das Verhältnis zwischen Assimilation[1] und Dissimilation, oder die Entladungsverhältnisse oder die Sauerstoffzufuhr der zentralen Ganglienzellen u. dgl. heranziehen. All diese Theorien scheitern schon daran, daß sie — selbst ihre sachliche Richtigkeit zugegeben — für alle Lust- bzw. Unlustgefühle gelten, uns aber über die spezifische Natur des ästhetischen Lustgefühls überhaupt keine Auskunft geben. Erst recht ist nichts mit den „Lebensgefühlen“, „Vitalempfindungen“ anzufangen, die man immer noch gelegentlich in irgend eine unklare Beziehung zum Ästhetischen bringt.

Auch die bekannte James-Langesche Theorie der Affekte[2] kann man für eine physiopsychologische Theorie des Ästhetischen verwerten.[3] Man hätte sich von diesem Standpunkt aus vorzustellen[4], daß das ästhetische Objekt zunächst gefühlstonfreie, nur inhaltlich bestimmte Erregungen auslöst, diese letzteren aber zu Veränderungen in der Respiration, Zirkulation usf. und zu mimischen Reaktionen führen, die nun ihrerseits wieder zentrale Erregungen auslösen, auf Grund deren nun ein Gefühlston zu dem anfänglich neutralen Empfindungs- und Vorstellungsinhalt hinzukommt. Abgesehen, davon, daß die James-Langesche Theorie auch rein psycho-

---

7. Aufl., Wien-Leipzig 1922, S. 180ff. und Wege und Ziele der Ästhetik, Wien 1906), der — allerdings in sehr unklarer Weise — das ästhetische Wohlgefallen und Mißfallen als „eine Wirkung befriedigter oder gehemmter Funktionsbedürfnisse“ ohne Berücksichtigung physiologischer Tatsachen auffaßt. Übrigens geht diese letztere Hypothese in ihrem Grundgedanken wohl auf A. Döring zurück (Philosophische Güterlehre, Berlin 1888, S. 102ff.).

1) Platons κατάστασις, Phileb. 46 C, als Gegenglied zur διαφθορά.

2) Vgl. Leitf. d. phys. Psych. 12. Aufl. S. 377ff. und 388f.

3) Erkenntnistheoretisch besteht noch ein feiner Unterschied insofern, als die physiopsychologische Theorie in der Regel den ästhetischen Gefühlen bestimmte physiologische Funktionsverhältnisse der Gehirnzellen im Sinn des psychophysischen Parallelismus zuordnet, während die Anhänger der James-Langeschen Theorie lediglich eine neue Gruppe reperkutierter sekundärer Empfindungen zur Erklärung des ästhetischen Erlebnisses hinzuzieht.

4) Vgl. W. James, Principles of psychology, London 1901, Bd. 2, Kap. 25, namentlich S. 468ff.; G. Sergi, Dolore e piacere, Milano 1894, S. 273ff.

physiologisch den schwersten Bedenken ausgesetzt ist, kann sie schon deshalb an dieser Stelle für uns nicht in Betracht kommen, weil sie uns über die spezielle Grundlage der ästhetischen Gefühle ebensowenig zu sagen vermag als die übrigen physiopsychologischen Theorien.[1]

In manchen Beziehungen sind den physiopsychologischen Theorien die biologisch-evolutionistischen nahe verwandt. Sie verzichten ebenfalls auf die Eingliederung in einen umfassenden erkenntnistheoretischen Weltbegriff fast gänzlich und begnügen sich damit, eine Bedeutung des Ästhetischen und zwar insbesondere des Kunstästhetischen im Kampf ums Dasein und in der Fortentwicklung des Menschengeschlechts nachzuweisen. Man muß und kann den Vertretern dieser Anschauung unbedenklich zugeben, daß, wenn die Entwicklung ästhetischer Gefühle mit wesentlichen biologischen Nachteilen verknüpft gewesen wäre, sie überhaupt nicht zustande gekommen wäre. Man kann sogar weiter noch einräumen, daß wahrscheinlich diese Entwicklung durch gewisse biologische Vorteile, die mit ihr verknüpft waren und sind, begünstigt worden ist. Als solche begünstigende Momente könnte man etwa die erholende Wirkung und die Steigerung der Lebensfreude, die mit der Kunst verknüpft ist, anführen. Damit ist aber durchaus nicht bewiesen, daß die Kunst nur solchen Nützlichkeitsmomenten ihre Entstehung verdankt.[2] Das heute von uns besprochene Beispiel des Veilchendufts hat uns mit größter Deutlichkeit gezeigt, daß selbst vom Standpunkt darwinistischer Anschauungen durchaus nicht jede Tatsache im organischen Leben zweckmäßig d. h. nützlich sein muß. Gerade für das Ästhetische ist es sehr wahrscheinlich, daß es oft ein Koeffekt — so sagten wir vorhin — einer anderweitigen Auslese ist, dem nicht unbedingt und durchaus nicht in allen Fällen Nützlichkeit zukommen muß. Erst recht verfehlt ist es, wenn man noch weiter gegangen ist und die angebliche Nützlichkeit des Ästhetischen für das Wesen und den Maßstab des Ästhetischen

---

1) Vgl. auch Carl Lange, Sinnesgenüsse und Kunstgenuß, Beiträge zu einer sensualistischen Kunstlehre, Wiesbaden 1903.

2) So behauptet Conrad Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1901, Bd. 1, S. 13 ff., daß „die Kunst sich eben so nicht entwickelt haben würde, wenn sie den Menschen nicht gerade so im Kampf ums Dasein am meisten unterstützt hätte“. Diese Anschauung übersieht auch vollständig den ungeheueren Einfluß, den einzelne Individuen, geniale „Heroen“ der Kunst, auf die Entwicklung der Kunst gehabt haben und noch immer haben.

gehalten hat.[1] Selbst wenn das ästhetische Gefühl und die Kunst sich nur wegen der mit ihnen verknüpften biologischen Vorteile entwickelt hätten, wäre damit ihr Wesen noch nicht aufgeklärt und die Nützlichkeit nicht als der einzige Maßstab festgelegt. Schon die Tatsache, daß das Ästhetische gerade in seiner reinen Gestalt auf alle teletischen Momente, d. h. eben jeden Zweck und Nutzen verzichtet, zeigt, daß solche Theorien unzureichend sind. Andrerseits tritt das Kunsthandwerk jetzt in eine interessante neue Beleuchtung. Es erscheint uns jetzt nicht mehr lediglich als eine Kombination, die unser Bedürfnis nach Lustgefühlen in zwei Richtungen befriedigt, sondern es bekommt jetzt auch eine große historische Bedeutung, insofern es gleichsam als ein großes Schwungrad der reinen Kunst über Epochen hinweghilft, in denen das reine Kunstinteresse aus irgendwelchen Gründen sehr tief gesunken ist.

Wie man die gesamte Philosophie einschließlich der Erkenntnistheorie vom biologischen Standpunkt pragmatistisch umzugestalten versucht hat, so ist dies auch mit der Ästhetik geschehen. Man hat behauptet, daß die Bedeutung des Ästhetischen — wie diejenige des Ethischen und Alethischen — lediglich in der Beeinflussung unseres Handelns oder, wie man neuerdings sagt, unseres Benehmens — behavior — liegt. Richtig ist hieran nur, daß ästhetische Kultur oft auch auf das Handeln in günstigem Sinn einwirkt. Neue Argumente zugunsten der biologisch-evolutionistischen Theorie des Ästhetischen sind im übrigen von diesen pragmatistischen Ästhetikern nicht beigebracht worden.[2]

Die soziologische Theorie des Ästhetischen bzw. der Kunst steht der biologischen sehr nahe. Sie unterscheidet sich von ihr nur dadurch, daß sie das Hauptgewicht nicht auf den Nutzen für die Menschheit als Gattung, sondern auf den Nutzen für die menschliche Gesellschaft im ganzen und die menschlichen Gesellschaften, Gemeinden, Staaten usf. im einzelnen legt. Auch dieser Theorie machen wir zunächst eine Reihe von Zugeständnissen. Vor allem

1) Wiederum erklärt Conrad Lange: „Jede Kunst ist gut, die der Gattung nützt, jede Kunst ist schlecht, die ihr schadet;“ das Wohl der Gattung fällt nach Lange richtig verstanden mit dem Wohl des Individuums zusammen. In einer späteren Schrift (Über den Zweck der Kunst, Stuttgart 1912) nimmt Lange einen etwas abweichenden Standpunkt ein. Vgl. auch M. Burckhard, Ästhetik und Sozialwissenschaft, Stuttgart 1895.

2) Vgl. z. B. die sehr unklaren Auseinandersetzungen von K. Gordon in Pragmatism in Aesthetics, Essays philos. and psych. in honor of W. James, New-York 1908.



räumen wir ein, daß die sozialen Verhältnisse einen außerordentlich großen Einfluß auf die Entstehung und Entwicklung der Kunst gehabt haben und noch haben. Man kann sogar bezweifeln, ob ein einzelner Mensch ohne menschliche Gemeinschaft jemals zu erheblichen Kunstleistungen gelangt wäre. Ein soziales Echo ist für die Kunst kaum zu entbehren.[1] Wir wollen auch zugeben, daß die Kunst ihrerseits auf die sozialen Verhältnisse in hohem Maß zurückwirken kann, und daß diese Wirkungen der Kunst auch beispielsweise zur Volkserziehung, namentlich zur ethischen, ausgenützt werden können. Aber das Wesen des Ästhetischen hat auch mit diesen soziologischen Momenten nichts zu tun, und der Zweck des künstlerischen Schaffens als solchen ist von allen sozialen Absichten total verschieden. Jene soziologischen Wirkungen sind Nebeneffekte, die von anderen Gesichtspunkten aus betrachtet sehr wertvoll sein mögen, aber für das Ästhetische als solches ganz bedeutungslos sind. Ein vaterländisches Lied hat seinen ästhetischen Wert oder Unwert ganz unabhängig davon, ob es durch Stärkung patriotischer Gefühle Nutzen stiftet oder nicht. Wir müssen sogar auf Fälle gefaßt sein, in denen ein Kunstwerk den sozialen Interessen, z. B. den Staatsinteressen unmittelbar widerstreitet, aber doch ästhetisch wertvoll ist. Ich erinnere Sie an den Konflikt zwischen Dichtkunst und Staat, den uns Plato in seiner Republik so ergreifend schildert: der Dichter wird als gefährliches Subjekt mit allen Ehren aus dem Staat hinauskomplimentiert.[2] Wir halten also auch gegenüber allen soziologischen Kunsttheorien[3] an dem Wahlspruch

---

1) In ähnlicher Richtung habe ich die Vermutung ausgesprochen, daß auch Lachen und Weinen ihre Entstehung vorzugsweise ihrer Bedeutung als soziale Bindemittel verdanken.

2) Übrigens glaube ich aus Republik 607 C ff. etwas wie eine leise Reue herauszuhören.

3) Die zweifellos richtige Lehre, daß die Kunstentwicklung auch(!) von den sozialen Bedingungen abhängt, ist nach Dubos und Herder namentlich von H. Taine ausführlich, zum Teil sehr einseitig entwickelt worden (Philosophie de l'art, 1865, 5. Aufl. Paris 1890, I, 2, S. 55 ff.: L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes). Der geistreichste Vertreter der Lehre von den sozialen Zwecken der Kunst ist M. Guyau in seiner Schrift L'art au point de vue sociologique, Paris 1889 (z. B. S. 21: „le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social"); früher hat er diesen Standpunkt nicht vertreten (Les problèmes de l'esth. contemp. 1884, 3. Aufl. Paris 1895, Préface). Fast noch entschiedener erklärt Lalo (Rev. philos. 1914, Bd. 78, S. 40), daß der ästhetische Wert ein sozialer Faktor ist. In Deutschland hat W. Wundt den Ursprung der Kunst aus dem Gemeinschaftsgeist besonders scharf betont (Völkerpsychologie, Bd. 3 Die Kunst, 2. Aufl.

fest: l'art pour l'art. Das Ästhetische verhält sich wie das Gold, das nebenbei auch zu Geld verwendet wird, aber seine strahlende Schönheit unabhängig von dieser Verwendung hat.

Damit ist auch unsere Stellung gegenüber der sog. nationalen oder völkischen Kunst festgelegt. So widersinnig es ist, die Kunst auf nationale Stoffe zu beschränken oder Kunstwerke lediglich wegen ihres nationalen Inhalts höher zu bewerten, so werden wir andrerseits es doch willkommen heißen, wenn auch die irradiierenden Wirkungen der Vaterlandsliebe vom Künstler ästhetisch verwertet werden. Die nationale Kunst verhält sich in dieser Beziehung ganz ähnlich wie die religiöse Kunst. Beide stehen in Gefahr, auf teletische Irrwege zu geraten, können aber, wenn sie diese vermeiden, gelegentlich besonders eindringliche ästhetische Wirkungen erzielen.

Allen bisher angeführten Theorien ist gemein, daß sie eine Einordnung des Ästhetischen in einen Weltbegriff überhaupt gar nicht versuchen, sondern sich darauf beschränken, es einem ohne erkenntnistheoretische Prüfung angenommenen „Tatsachen“bereich einzugliedern. Erst mit den folgenden Theorien betreten wir wirklich erkenntnistheoretisches Gebiet. Erklärlicherweise gibt es deren fast ebensoviele, als es philosophische Systeme gibt. Ich greife hier nur solche heraus, denen auch heute noch irgendwelche erheblichere Bedeutung zukommt. Die Reihenfolge, die ich wähle, ist weder historisch noch systematisch, sondern nur darauf berechnet, Ihnen das Eindringen in dies schwierige, klippenreiche Gebiet nach Möglichkeit zu erleichtern.

Ich beginne mit der Schellingschen ästhetischen Theorie, die als ein relativ leicht verständliches Musterbeispiel einer großen Reihe ähnlicher Theorien gelten kann. Schelling geht in einer bestimmten Phase seiner philosophischen Entwicklung, wie ich Ihnen schon in der ersten Vorlesung (I, S. 3) kurz entwickelte, von einer absoluten Identität aus, in der alle Unterschiede des Objektiven und Subjektiven, des Reellen und des Ideellen aufgehoben

---

Leipzig 1908, S. 12 und 101 ff.). Nach Wundt sind Spiel und Kunst „Erzeugnisse des gemeinsamen Lebens“, und die Entwicklungsgeschichte der Kunst wird betrachtet als „die äußere Form, in der sich uns das Wesen und die Entwicklung der Phantasie darstellt“. Soziologisch fundiert ist auch die Ästhetik von Yrjö Hirn, The origins of art, London 1900 und Mind 1900, N. S. Bd. 9, S. 512. Siehe auch R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst, Leipzig 1903. Manche interessante Bemerkungen bei Max Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, München 1921.

sind. Durch Überwiegen des Ideellen über das Reelle ergeben sich drei „Potenzen", deren höchste das Schöne oder, wie wir von unserem Standpunkt aus besser sagen, das Ästhetische ist. In der Materie ist das Ideelle oder Subjektive im Minimum, im ästhetischen Kunstwerk im Maximum.[1] Die absolute Identität, die Schelling auch als „das Absolute oder Gott" oder als das „Urbild" bezeichnet, findet ihren vollkommenen Ausdruck nur in der absoluten Vernunftwissenschaft oder Philosophie. Die wirklichen Dinge sind nur unvollkommene Abdrücke der Urbilder. Die Kunst stellt das Absolute nicht wie die Philosophie im Urbild, sondern im „Gegenbild" dar: „die Urbilder selbst werden in ihrer Vollkommenheit in der Kunst objektiv". Die Musik z. B. ist „nichts anderes als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht". „Die vollkommenen Formen, welche die Plastik hervorbringt, sind die objektiv dargestellten Urbilder der organischen Natur selbst" usf. Die Formen der Kunst sind die „Formen der Dinge, wie sie an sich, oder wie sie im Absoluten sind", also „die Formen der Urbilder". Andrerseits ist das Universum selbst in Gott als „absolutes Kunstwerk" gebildet. „Die Indifferenz des Idealen und Realen als Indifferenz stellt sich in der idealen Welt durch die Kunst dar".

Wenn Sie alle diese Sätze im einzelnen auf die strenge Wagschale des Logikers legen, so werden Sie zu einem sehr ungünstigen Urteil gelangen müssen (vgl. I, S. 280), aber ich möchte Sie doch andrerseits auf das Ergreifende des Grundgedankens aufmerksam machen, der unmittelbar an Plato erinnert: das Kunstwerk stellt die Urbilder dar.[2] Das Ästhetische liegt im „Universum an sich", die Kunst stellt dies Ästhetische real in vollkommener Weise dar, während die Natur, wenn sie als solche erscheint, keine vollkommene Offenbarung Gottes d. h. der „urbildlichen Welt" ist.

Freilich können wir bei dieser ästhetischen Theorie Schellings nicht stehen bleiben. Selbst der Grundgedanke, so bestechend er sein mag, sättigt uns nicht. Was bedeutet der ästhetische Charakter oder, wie Schelling sagt, die „Schönheit" des Universums? Wie

1) Am klarsten hat Schelling diese Lehre in seinem unvollendeten Werk vom Jahre 1801 „Darstellung meines Systems der Philosophie" entwickelt (namentlich § 46, 51, 159). Vgl. auch Philosophie der Kunst, Sämtl. Werke Bd. 5, S. 365 ff. und 382. Leider gerät Schelling in der Einzelausführung in manche Widersprüche und Unklarheiten hinein.

2) So sagt Schelling z. B. einmal direkt: „Jedes Gemälde öffnet die Intellektualwelt" (Bd. 5, S. 369). Schopenhauer hat später ähnliche Gedanken geäußert (vgl. I, S. 281 f.).



vermag der Künstler sie zu erkennen und darzustellen? Sollen wir wirklich mit Schelling eine besondere transzendente Anschauung der Urbilder bei dem Künstler annehmen? Und was bedeutet das quantitative Übergewicht des Subjektiven in der Potenz der Schönheit? Auf alle diese Fragen geben Schellings Werke keine auch nur einigermaßen ausreichende Antwort.[1]

Wir können die Schellingsche Theorie des Ästhetischen als eine „konstruktive" bezeichnen — ebenso wie wir sein ganzes System als konstruktiv bezeichnen —, weil die erkenntnistheoretische Eingliederung des Ästhetischen auf Grund begrifflicher Konstruktionen erfolgt, die im Gegebenen nicht ausreichend fundiert sind und daher auch nicht klar definiert werden. Auch die Hegelsche ästhetische Theorie hat diesen konstruktiven Charakter. In unsrer ersten Vorlesung habe ich sie Ihnen bereits kurz dargestellt. An Stelle der Schellingschen absoluten Identität tritt der „absolute Geist" als die Einheit des subjektiven und objektiven Geistes.[2] Während für den Romantiker Schelling die Kunst die höchste Potenz der ideellen Seite ist und als der Philosophie ebenbürtig gilt, verliert sie diese Stellung bei Hegel. Der absolute Geist verhält sich nämlich auf der tiefsten Stufe nur anschauend und ist dann Kunst, auf einer höheren Stufe stellt er vor und wird damit zur Religion[3], auf der höchsten Stufe denkt und erkennt er und ist Philosophie. Das Ästhetische ist also für Hegel die Wirklichkeit der absoluten Idee in der individuellen sinnlichen Existenz, „das sinnliche Scheinen der Idee.[4] Religion und Philosophie, die dem Sinnlichen nicht „so verwandt und freundlich" sind wie die Kunst, geben uns eine „tiefere Fassung der Wahrheit". Die Kunst macht heute nicht mehr „die höchste Weise aus, sich des Absoluten bewußt zu sein". Der Gedanke und die Reflexion haben die Kunst überflügelt.[5]

---

1) Dabei bestreite ich durchaus nicht, daß Schellings Ausführungen doch oft die wertvollsten Perspektiven eröffnen. Beispielsweise führe ich Ihnen folgende Äußerungen an: Im Absoluten sind alle besonderen Dinge nur dadurch wahrhaft geschieden und wahrhaft eins, daß jedes für sich das Universum, jedes das absolute Ganze ist" und „Die besonderen Dinge, sofern sie in ihrer Besonderheit absolut, sofern sie also als Besondere zugleich Universa sind, heißen Ideen", „jede Idee ist also = Gott, aber ein besonderer Gott".

2) Vgl. hierzu Enzyklop. der philos. Wissensch. § 385 und 387 ff. (Werke Bd. 7, Abt. 2).

3) Religion im engeren Sinn (Hegel kennt noch eine Religion im weiteren Sinn, auf welche hier nicht einzugehen ist).

4) Vorlesungen über die Ästhetik, Werke Bd. 10, Abt. 1, S. 144.

5) Ebenda S. 14.

Ich habe Sie schon früher auf die schweren Mängel dieser Theorie aufmerksam gemacht. Sie versagt beispielsweise schon in allen denjenigen Fällen, in denen der Empfindungsfaktor eines Kunstwerks fehlt oder nur sehr schwach vorhanden ist (vgl. II, S. 332 ff). Außerdem steht und fällt die Theorie mit der Annahme eines Absoluten, eines subjektiven und objektiven und absoluten Geistes und absoluter Ideen im Hegelschen Sinn, Annahmen, die meines Erachtens noch konstruktiver als die Schellingschen sind und weder aus dem Gegebenen klar und richtig abgeleitet sind noch das Gegebene klar und richtig systematisch darstellen.

Zu den rein konstruktiven, den Zusammenhang mit dem Gegebenen verlierenden ästhetischen Theorien gehört auch diejenige H. Cohens.[1] Auch für Cohen ist das Schöne „Idee", aber Idee ist nach Cohen weder eine Vorstellung noch schlechthin Begriff noch auch eine Wesenheit an und für sich oder ein „absolutes Sein", sondern eine „Grundlegung" „in dem Sinn, daß sie dem Sein den Grund legt", und somit „Aufgabe", d. h. „Aufgabe der Grundlegung".[2] Sie erkennen hierin sofort den sog. Panmethodismus der Marburger Schule. Die weitere Ausführung verliert sich in ein Spielen mit Worten und Begriffen, das meines Erachtens für die Ästhetik gänzlich unfruchtbar ist. Ich kann Volkelt nur durchaus beistimmen, wenn er von einem „Netz weitmaschiger, an Unbestimmtheit kaum zu überbietender Begriffe" bei Cohen spricht, „die trotz ihrer Willkürlichkeit doch als Wesenheiten irgendwie ihr Unwesen treiben sollen". Gegenüber der Ästhetik von Schelling und Hegel bedeutet die Cohensche — gerade auch vom Standpunkt der konstruktiven ästhetischen Theorien aus — einen schweren Rückschritt.

Man kann die Schellingsche und Hegelsche und mit einigen Vorbehalten auch die Cohensche Theorie als **begriffliche** oder **logische transzendente** Theorien bezeichnen; denn das Ästhetische wird aus einem äußerst umfassenden, höchst allgemeinen transzendenten Oberbegriff (absolute Identität, Absolutes) durch begriffliche Konstruktionen deduziert. Ihnen stellen wir als zweite Gruppe der konstruktiven Theorien die **axiologischen** Theorien gegenüber. Diese gehen gleichfalls von einem transzendenten Oberbegriff aus, spezialisieren diesen aber von vornherein in einer bestimmten

1) Syst. d. Philosophie, 3. Teil: Ästh. des reinen Gefühls, 2 Bde. Berlin 1912 (2. Aufl. 1923) und Kants Begründung der Ästhetik, Berlin 1889.

2) L. c. 1912, S. 237 ff.



Richtung, indem sie ihn als Wert bezeichnen.[1] Die erkenntnistheoretische Grundlage für die axiologische Ästhetik stammt von B. Bolzano[2] und von H. Lotze.[3] Die Weiterentwicklung der Lehre ist namentlich durch Windelband und Rickert[4] erfolgt. Charakteristisch für diese Auffassung ist die Annahme, daß die Denkinhalte auch unabhängig von den Denkakten und von den gedachten in der Zeit existierenden Dingen eine Existenz haben. Diese Existenzweise wird als „Geltung“ bezeichnet.[5] So würde z. B. der Begriff π oder der Satz von der Winkelsumme im Dreieck „gelten“, auch wenn kein Mensch ihn dächte und kein Kreis, keine Ellipse, kein Dreieck usf. in der sog. wirklichen Welt existierte.[6] Es lag nun nahe, speziell auch für unsere ästhetischen, ethischen Gefühle usf. eine solche besondere Existenzweise der „Geltung“ anzunehmen. Wie π unabhängig vom Denken der Menschen „gilt“, soll schön und gut usf. unabhängig vom Fühlen der Menschen „gelten.“ Diese „geltenden“ Korrelate der ästhetischen, ethischen usf. Gefühle sind die Werte. Dieselben bilden gewissermaßen eine dritte Welt neben dem materiellen und psychischen Wirklichen. Meist wird ihnen zugleich ein normativer Charakter zugeschrieben. Das Ethische mit seinem Soll des Sittengesetzes gibt Ihnen ein leicht verständliches Beispiel. Über die Art und Weise, wie wir ganz allgemein zur Kenntnis dieser dritten Welt gelangen, gehen die Ansichten weit auseinander; oft bleibt diese wichtige Frage auch ganz ungeklärt.

Als Beispiele für die spezielle Anwendung der axiologischen Geltungstheorien auf die allgemeine ästhetische Theorie wähle ich die Anschauungen von Münsterberg und Volkelt.

---

1) Axiologie (Ed. v. Hartmann) bedeutet Wertlehre.

2) Wissenschaftslehre, Bd. 1 Sulzbach 1837 (Neudruck Leipzig 1914), namentl. § 19, S. 76 ff. („Sätze an sich“).

3) Syst. d. Philosophie, 1. Teil Logik, Leipzig 1874 (die ältere Logik vom J. 1843 enthält diese Gedanken kaum angedeutet). Eine Durchführung der Lehre vom „Gelten“ auf dem Gebiet der Ästhetik hat L. nicht versucht. In seinen älteren ästhetischen Schriften (Über den Begriff der Schönheit 1845 und Über Bedingungen der Kunstschönheit) spielt die Geltung noch keine Rolle. Auch in der Geschichte der Ästhetik in Deutschland 1868 (Neudruck 1913) tritt sie noch ganz zurück. Vgl. aber Grundzüge der Ästhetik 1884 (3. Aufl. 1906), § 7 ff.

4) Vgl. z. B. Kantstudien 1909, Bd. 14, S. 169 (203 und namentl. 210).

5) Bolzano sagt von seinen „Sätzen an sich“, daß man ihnen überhaupt kein Dasein (auch kein ewiges), keine Existenz oder Wirklichkeit beilegen dürfe, l. c. S. 78.

6) Die Ähnlichkeit dieser geltenden Begriffe und Sätze mit den platonischen Ideen wird Ihnen sofort auffallen. In der Tat hat Lotze behauptet, daß Plato für seine Ideen Geltung (im Lotzeschen Sinn) behauptet habe, l. c. 1874, S. 501.

Münsterberg[1] hat seine axiologische ästhetische Theorie mit allerhand aus der Fichteschen Philosophie entlehnten Momenten vermischt. Urwille, Über-ich, Welttat, Urtat, überindividuelles Wollen spielen eine hier nicht zu erörternde sehr unklare Rolle. Für uns ist nur wichtig, daß nach Münsterberg die Werte „absolut gelten", d. h. von Lust und Unlust unabhängig sind. Die ästhetischen Werte sollen sich aus der „Forderung" der „Selbstübereinstimmung der Welt" ergeben und teils als Lebenswerte unmittelbar gesetzt teils als Kulturwerte zielbewußt geschaffen sein. Je nachdem sie in der Sphäre der Außenwelt, der Mitwelt oder der Innenwelt des Einzelsubjekts auftreten, ergibt sich ästhetische Harmonie als Übereinstimmung der Außendinge oder Liebe als Übereinstimmung der Subjekte der Mitwelt untereinander oder Glück als Übereinstimmung des Subjekts mit sich selbst, bzw. im Bereich der Kulturwerte bildende Kunst oder Dichtung oder Musik.

Eine Kritik dieser schematisierenden Vergewaltigungen ist überflüssig. Viel vorsichtiger ist die axiologische Theorie Volkelts.[2] Zunächst entfernt sich Volkelt von der extremen Geltungslehre, indem er die Unabhängigkeit des „Reichs der Geltungen und Werte" von allem Sein[3] bestreitet und daran festhält, daß es zu Geltungen und Werten nur auf dem Boden anerkennender, wertender Subjekte und in Beziehung auf Seinsgebiete kommt, auf denen sie sich „erfüllen und verwirklichen können". Er spricht daher auch von absoluten Werten bzw. Selbstwerten nur insofern, als er Werte annimmt, denen ein Inhalt ohne Rücksicht auf die wechselnde Beschaffenheit der wertenden Subjekte zukommt.[4] Der absolute Wert in diesem Sinn ist von dem absoluten Sein ewig ungeschieden und eo ipso auch absolutes Sollen.[5] Und nun vollzieht auch Volkelt den Sprung in das Transzendente und behauptet, daß ein solcher absoluter Wert, der allem Sein zugrunde liegt, nicht ohne ein „absolutes Bewußtsein", den „selbstbewußten absoluten Geist" möglich ist. „Der Begriff des absoluten Wertes", sagt er, „ist einfach nicht zustande gekommen, wenn nicht zugleich mit ihm ein absolutes Bewußtsein da ist, das ihn anerkennt und will." „Und selbstverständlich", fährt er fort, „handelt es sich hier nicht um

1) Philosophie der Werte, Leipzig 1908 namentl. S. 76 ff., Tafel zu S. 80, 234 ff., 437 ff.; Grundzüge der Psychologie, Bd. 1, Leipzig 1900, S. 145.

2) Syst. d. Ästhetik Bd. 3, 1914, S. 494 ff.

3) Er zählt allerdings unter diesem Sein auch das „metaphysische" auf.

4) L. c. S. 453.

5) L. c. S. 503.

eine Zweiheit; sondern der absolute Wert und das absolute Bewußtsein fallen zusammen. Es ist nur Eines da: der sich selbstbewußt verwirklichende absolute Wert oder das sich im absoluten Wert verwirklichende absolute Selbstbewußtsein."

Ich halte diese anthropomorphisierende Verquickung des absoluten Wertes mit irgendeinem Selbstbewußtsein für ebenso überflüssig wie unklar. Die angebliche Einheit von absolutem Wert und absolutem Bewußtsein ist bedenklicher als die theologische Trinität. Kommt mit der Beilegung des Prädikats „Selbstbewußtsein" etwas Neues, also mehr als ein hochklingendes Wort hinzu, dann kann man wohl von einem notwendigen Zusammenhang, Einheitlichkeit u. dgl. reden, aber nicht die Zweiheit in Abrede stellen und „Zusammenfallen" behaupten. Außerdem hat man die Verpflichtung zu sagen, was mit dem Selbstbewußtsein gemeint ist. Die unbestimmte Analogie mit unserem Selbstbewußtsein genügt nicht.

Im Gegensatz zu vielen anderen Ästhetikern untersucht Volkelt auch die Frage, wie wir zur Erkenntnis des absoluten Werts gelangen. Er behauptet, daß sich uns vier Werte kraft der intuitiven Gewißheit als „Selbstwerte aufdrängen". Sie sind die „Teilerscheinungen des absoluten Wertes" in der Welt des „Menschlichen" und werden uns „durch intuitive Gewißheit als Selbstwerte verbürgt".[1] Die vier Selbstwertgebiete sind das Wertgebiet der Wissenschaft[2], des Sittlichen, der Religion und des Ästhetischen. Das letzte soll dadurch ausgezeichnet sein, daß es den Charakter des Eigentümlich-Individuellen im Maximum zeigt. Jedem Wertgebiet entspricht eine besondere Grundintuition (vgl. II, S. 343).

Soweit die Theorie Volkelts. Wir erheben gegen sie hauptsächlich[3] folgende Einwände: erstens wenn die absoluten und speziell die absoluten ästhetischen Werte nur mit Beziehung auf Subjekte und Seinsgebiete gelten, so fordern wir, daß diese Relationen nachgewiesen werden, dieser Nachweis wird nicht geführt;

zweitens die erkenntnistheoretische Stellung der Werte bleibt unaufgeklärt; welche Stellung nehmen die absoluten Werte zum „absoluten Sein" ein? Wie verhalten sie sich zu dem absoluten Sein? Was bedeutet dies absolute Sein?;

---

1) L. c. S. 514.

2) Vgl. auch S. 466 über noologische Grundintuition.

3) Von der oben schon beanstandeten Einmischung des absoluten Selbstbewußtseins sehe ich jetzt ab.

drittens existiert überhaupt eine solche Intuition? Reduziert sich diese nicht auf die bekannten gewöhnlichen psychischen Funktionen? Welches Kriterium ist für diese „intuitive Gewißheit" vorhanden?[1];

viertens die Stellung des Ästhetischen innerhalb der Werte ist nicht ausreichend durch den Hinweis auf das starke Überwiegen des Eigentümlich-Individuellen im künstlerischen Schaffen gekennzeichnet; denn es existiert auch ein Naturästhetisches, außerdem ist der Unterschied zwischen dem Ästhetischen und den übrigen „absoluten Werten" nicht lediglich graduell.

Ich muß darauf verzichten, Ihnen noch weitere allgemeine Theorien des Ästhetischen[2] anzuführen, und will Ihnen zum Schluß nur die Grundzüge meiner eigenen erkenntnistheoretischen Auffassung des Ästhetischen noch mit wenigen Worten vortragen. Ich hole zu diesem Zweck noch etwas weiter aus.[3] Die Erkenntnistheorie im weiteren Sinn hat die Aufgabe, alles Gegebene — nicht etwa, wie der sensualistische Empirismus glaubt, nur die Empfindungstatsachen — zu sammeln und zu ordnen und die Gesetze der Veränderungen des Gegebenen festzustellen. Letzteres gelingt nur, wenn wir das Gegebene in bestimmter Weise zerlegen. Die übliche Einteilung in Materielles und Psychisches ist, wie ich bewiesen zu haben glaube, unhaltbar. Es läßt sich kein klares und aus-

---

1) Ganz ohne Bedenken ist Volkelt selbst in dieser Beziehung nicht gewesen, vgl. l. c. S. 466 u. S. 475 (Ablehnung der Bergsonschen Intuition). — Wir selbst haben bei dem künstlerischen Schaffen der Intuition eine große Bedeutung zugeschrieben, sie jedoch auf bekannte psychophysiologische Vorgänge zurückgeführt. Als Beweismittel im wissenschaftlichen Erkennen kommt sie überhaupt nicht in Betracht, sie kann auf wissenschaftlichem Gebiet höchstens das Erkennen von Zusammenhängen vorwegnehmen (wissenschaftliche Phantasie). Die logizistische Variante der Intuition, die Wesensschau von Krause und Husserl findet man z. B. bei W. Meckauer, Wesenhafte Kunst, München 1920. Voluntaristisch gerichtet ist die axiologische Ästhetik von Broder Christiansen (Philosophie der Kunst, Hanau 1909).

2) Solche Theorien, die wie diejenige von Leibniz, Wolff, Baumgarten das Ästhetische nur durch die Art und Weise seiner Auffassung (vgl. I, S. 23) charakterisieren, sind rein psychologisch, nicht erkenntnistheoretisch. Wenn Baumgarten (Ästhetica § 14) die Schönheit als perfectio cognitionis sensitivae qua talis definiert, so gilt dies nur für den psychischen Vorgang. Er selbst muß zugeben, daß außerdem eine pulchritudo objectorum et materiae besteht, die in seinem Werk nicht zu ihrem Recht kommt.

3) Vgl. zum folgenden meine Erkenntnistheorie, Jena 1913; Zum gegenwärtigen Standpunkt der Erkenntnistheorie, Wiesbaden 1914; Grundlagen der Naturphilosophie, Leipzig 1922.



reichendes Unterscheidungsmerkmal zwischen beiden angeben. Ich bin daher auf Grund einer systematischen Zerlegung alles Gegebenen zu der Lehre gelangt, daß das allem Gegebenen zu Grunde Liegende, für welches der Buchstabe R verwendet werden soll, weder als materiell noch als psychisch bezeichnet werden darf, sondern völlig jenseits dieses unklaren Gegensatzes liegt.[1] Die R's der Welt nun unterstehen einer zwiefachen Gesetzmäßigkeit.

Erstens nämlich wirken sie aufeinander oder, richtiger, verändern sie sich nach den Naturgesetzen, den Kausalgesetzen im engeren Sinn, also nach den sog. physikalisch-chemischen Gesetzen, einerlei ob diese im letzten Grunde nur elektrisch oder nur mechanisch oder teils elektrisch teils mechanisch sind. Betrachtet man die Welt einseitig nur von diesem naturgesetzlichen und somit naturwissenschaftlichen Standpunkt, so erscheint sie uns als ein höchst kompliziertes unendliches System von Energiefeldern, dessen zahllose „Knotenpunkte“ oder „ausgezeichnete Punkte“ wir als Atome und als Elektronen bezeichnen. Es kann auch als wahrscheinlich angesehen werden, daß alle Verschiedenheiten dieses Weltbildes ausschließlich quantitativ, nicht qualitativ sind.

Zu einem vollständigen Weltbild gelange ich erst dadurch, daß ich auch die zweite Gesetzmäßigkeit, welche zwischen den R's herrscht, berücksichtige. Wenn der physikalisch-chemische Veränderungsprozeß, den beispielsweise ein rotes Licht in meinem Körper hervorruft, schließlich unter mannigfachen Abänderungen in die Sehrinde meines Gehirns gelangt, so stellt sich die Empfindung „rot“ ein. Diese läßt sich auf keinem Wege physikalisch-chemisch aus der Rindenerregung ableiten. Es ist deshalb ein schwerer Irrtum, wenn der Materialismus die Empfindung und ebenso die übrigen seelischen Vorgänge nach Analogie der Gallen- oder Urinsekretion auffassen will. Solche Drüsensekretionen lassen sich lückenlos nach physikalisch-chemischen Gesetzen verfolgen und — in diesem Sinn — „erklären“. Mit der Empfindung hingegen treten wir in das Gebiet einer anderen, völlig verschiedenen Gesetzmäßigkeit ein. Ich bezeichne diese kurz als Parallelgesetzmäßigkeit. Erst durch das Hinzukommen dieser neuen Veränderungen werden die R's zu dem Gegebenen, daß wir in unserem Bewußtsein, wie wir zu sagen pflegen, erleben. Im Gegebenen, in den Bewußtseinstatsachen —

---

1) Kant hat sich bezüglich seines Dings an sich, das im übrigen von meinem R durchaus verschieden ist, bemerkenswerterweise ähnlich geäußert (Krit. d. reinen Vernunft, ed. Kehrbach, S. 306 u. 324).



Kants Erscheinungen, den Gignomenen, wie ich vorziehe zu sagen — sind also die R's mit ihrer doppelten Gesetzmäßigkeit enthalten. Bezeichne ich die Veränderungen, die durch die Parallelgesetze hinzukommen, als Parallelkomponenten und verwende für sie den Buchstaben N, so kann ich sagen, daß das Gegebene G sich aus R und N zusammensetzt und etwa zur Abkürzung die Formel aufstellen $G = R + N$. Ich bitte Sie nur sich vor der lächerlichen Auffassung zu hüten, als habe das Plus-Zeichen hier irgend etwas mit dem Plus der Algebra zu tun, und zu beachten, daß N selbst gleichfalls aus der Gesetzmäßigkeit des R hervorgeht.[1]

Alle weiteren Ausführungen über die Verschiedenheit der beiden Gesetzmäßigkeiten usf. gehören in die Erkenntnistheorie und interessieren uns hier nicht. Ich gebe Ihnen daher nur zwei Beispiele, um den Tatbestand zu veranschaulichen. Wenn ich im Lauf eines Tages die Wanderung der Sonne am Himmel beobachte, so ist in diesem Gegebenen — in dieser Erscheinungs- oder Gignomenenreihe — einmal die ganze Naturgesetzmäßigkeit der Bewegung der Erde, der Lichtstrahlen der Sonne, der physiologischen Erregung meiner Augen und meines Gehirns enthalten und andererseits auch die Parallelgesetzmäßigkeit, derzufolge ich das Licht der Sonne als gelbe, rote usw. Gesichtsempfindung habe.[2] Das zweite Beispiel entlehne ich dem akustischen Gebiet und zwar speziell dem Gebiet der Kunst. Sie hören eine Symphonie. Auch in diesem Erlebnis — dieser Erscheinungs- oder Gignomenenreihe — sind die beiden Gesetzmäßigkeiten enthalten: einerseits die von den Instrumenten ausgehenden Schallwellen und die von letzteren hervorgerufenen physiologischen Veränderungen meines Cortischen Organs und meiner kortikalen Hörsphäre und andererseits die wechselnden Tonhöhen als die Parallelkomponenten oder N's, die gemäß den Parallelgesetzen zu den Erregungen der Hörsphäre hinzutreten.

Für die Zwecke unserer ästhetischen Theorie fügen wir noch hinzu, daß mit den N's aus dem rein-quantitativen ersten Weltbild ein qualitativ differenziertes Weltbild, eben dasjenige, das

1) Ich schreibe daher die Formel in den letzten Jahren, um jedem Mißverständnis vorzubeugen, noch lieber $G = (R)^{k+n}$. In dieser Formel bedeutet k die kausalgesetzliche, n die parallelgesetzliche Veränderung. Wenn k und n dabei als Exponenten geschrieben werden, so ist wiederum — wie bei dem Pluszeichen der Formel oben im Text — von der speziellen mathematischen Bedeutung ganz abzusehen.

2) Mutatis mutandis würde dies auch von einer gemalten Landschaft, einer Bühnenaufführung usw. gelten.



wir „erleben", mit seinen Farben, Tonhöhen, Geruchs- und Geschmacksqualitäten usf. entsteht. Weil das erste, rein naturwissenschaftliche Weltbild von uns dadurch gewonnen worden ist, daß wir von den N's abstrahiert oder — anders ausgedrückt — die R's auf ihre kausalen — naturgesetzlichen — Beziehungen „reduziert" haben, habe ich die R's auch als Reduktionsbestandteile oder Redukte bezeichnet. Für unsere weiteren Auseinandersetzungen bezeichnen wir die kausalen Veränderungen der R's, soweit sie sich außerhalb der Hirnrinde abspielen, also die Reize selbst und die von ihnen in unserem Körper hervorgerufenen Erregungsvorgänge bis zur Hirnrinde ausschließlich als K und die kausalen Veränderungen der Hirnrinde als K*.

Bisher sprachen wir nur von den Empfindungen, aber von unseren Vorstellungen, sowohl den primären Erinnerungsbildern wie den abgeleiteten Vorstellungen und Denkvorgängen, gilt dasselbe. Auch in ihnen sind einerseits die kausalgesetzlich ablaufenden Hirnerregungen und andrerseits die unseren bewußten Vorstellungsinhalten entsprechenden Parallelkomponenten enthalten.

Wir fragen nun: wie gliedern sich die ästhetischen Tatsachen in diesen erkenntnistheoretischen Tatbestand ein? Um die Antwort zu finden, haben wir zu erwägen, daß die Lustgefühle und selbstverständlich ebenso auch die Unlustgefühle, die ich im folgenden nicht immer ausdrücklich mitnennen werde, durchaus zu den N's, d. h. zu den Parallelkomponenten, also in das Bereich der Parallelgesetzgebung gehören. Das Wort Spinozas: „Deus expers est passionum nec ullo laetitiae aut tristitiae affectu afficitur" kommt so in einem beschränkten und abgeänderten Sinn zu seinem Recht.[1] Es besteht aber ein merkwürdiger Gegensatz zwischen den übrigen Parallelkomponenten — Qualität, Intensität, Lokalität, Temporalität — und dieser affektiven Parallelkomponente, ein Gegensatz, der für die erkenntnistheoretische Auffassung des Ästhetischen von größter Bedeutung ist. Bezeichnen wir nämlich diejenigen Parallelkomponenten, die sich auf die qualitativen, inten-

1) Ich bitte Sie zu bedenken, daß der Deus sive mundus des Spinoza in einem ganz anderen Sinn als unser R jenseits des Gegensatzes „materiell-psychisch" steht, da Spinoza materiell und psychisch (extensio und cogitatio) zu Attributen der una substantia (= Deus = mundus) macht, während wir eine Zerlegnng auf Grund zweier Gesetzmäßigkeiten vorgenommen haben. Von unserem Standpunkt aus ist der oben angeführte Satz Spinozas unrichtig, insofern die Parallelgesetze und Parallelkomponenten einschließlich der affektiven gleichfalls innerhalb des Deus liegen.



siven, räumlichen und zeitlichen Eigenschaften der Empfindung beziehen, mit N_q [1], die affektive Parallelkomponente mit N_a oder abgekürzt mit a und ist K der ursächliche Reiz, K^*_q die dem N_q und K^*_a die dem N_a zugeordnete Hirnrindenerregung, so beziehen wir N_q direkt auf das Objekt K: wir sehen den Mantel in roter Farbe, in bestimmter Form usf. Anders verhält es sich mit N_a. Wir beziehen N_a direkt nur auf N_q, nicht auf K: das Rot des Mantels, die Form des Mantels, wie beide in unserer Gesichtsempfindung uns gegeben sind, erscheinen uns schön. Die wissenschaftliche Psychologie läßt über diesen Unterschied keinen Zweifel. Sie weist nach [2], daß Qualität, Intensität, Lokalität und Temporalität selbständige koordinierte Eigenschaften der Empfindungen sind, daß aber der Gefühlston der Empfindung von diesen anderen Eigenschaften nach bestimmten, wohlbekannten Gesetzen abhängt. Hamilton hat deshalb mit Recht den Gefühlston „subjectively subjective“, gewissermaßen redupliziert subjektiv oder subjektiv in zweiter Potenz genannt. N_a oder kurz a bezieht sich nur indirekt auf K. Physiologisch gesprochen: K^*_a — Lotzes gefühlserzeugender Prozeß [3] — hängt von K^*_q ab und somit nur indirekt von K Es kommt hinzu, daß — wie die Psychologie im einzelnen darlegt — K^*_a nicht nur von K^*_q, sondern oft auch von dem sonstigen Erregungszustand der Hirnrinde, z. B. Vorstellungserregungen, die mit dem aktuell einwirkenden K nichts unmittelbar zu tun haben, in hohem Maß beeinflußt wird.

Hieraus ergibt sich nun schon eine erste eigentümliche Stellung des Ästhetischen im Weltbild, eine Stellung, die es allerdings mit allen Gefühlstatsachen teilt: das Ästhetische ist dem Tatbstand der Reize, d. h. eben der K's um eine Stufe weiter entrückt als der sonstige Empfindungstatbestand. [4]

---

1) Der Buchstabe q steht also hier als Repräsentant für alle nicht-affektiven Eigenschaften der Empfindung (nicht nur für die Qualität). — Im Bereich der Vorstellungs- und Denkprozesse bezieht sich in analoger Weise N_q auf den Vorstellungs- bzw. Denkinhalt, N_a auf die Gefühlsbetonung des Vorstellungsbzw. Denkprozesses.

2) Ltf. phys. Psych. 12. Aufl. S. 290ff.

3) Medicin. Psychologie, Leipzig 1852, S. 247.

4) Eduard v. Hartmann (Ausgew. Werke Bd. 4, Teil 2, S. 20ff.) hat in seiner Philosophie des Schönen einen in einigen Beziehungen ähnlichen Gedanken vertreten und als konkreten Idealismus bezeichnet. Maßgebend ist nach seiner Auffassung der „durchaus subjektiv ideale,“ von allen Beziehungen auf eine ihm etwa korrespondierende transsubjektive Realität losgelöste ästhetische Schein und damit der „ideale Gehalt“. Den abstrakten Idealismus, der das Schöne jenseits



Weiter haben nun alle unsere Untersuchungen einschließlich der heutigen gelehrt, daß die a's bezüglich ihres Vorzeichens — plus oder minus —, ihres Grads und ihrer Nuance auf ganz bestimmten Wegen zustande kommen. Im Hinblick auf unser erkenntnistheoretisches Problem zählen wir diese Wege jetzt rekapitulierend folgendermaßen auf:

Erstens nämlich treten auf dem Gebiet der Empfindungen positive a's auf, wenn der kausal einwirkende Reiz K für die Entwicklung, Erhaltung und Fortpflanzung des Gesamtorganismus O, in dem sich die K*-Vorgänge abspielen, im biologischen Sinn nützlich ist, und zwar handelt es sich um den Organismus O im Zustand seiner Differenzierung als eines lebenden Organismus.[1] Ich erinnere Sie nochmals an das Lustgefühl des Süßgeschmacks der Milch, des Zuckers usf. (vgl. I, S. 136 u. II, S. 341)[2], das von der Kenntnis des Nährwerts, also von begründenden Vorstellungen unabhängig ist.[3] Wir wollen diese a's im Gegensatz zu der sofort zu besprechenden zweiten Gruppe als material-teletische bezeichnen, weil sie durch die Nützlichkeit des „Inhalts" oder der „Materie" von K bestimmt werden. Sie bilden, wie wir heute nachgewiesen haben, den positiven ästhetischen „Kern λ" für die progressiven ästhetischen Synthesen (vgl. II, S. 340 ff.). Nach bekannten psychologischen Gesetzen werden sie weiterhin auf die zugehörigen Erinnerungsbilder und abgeleiteten Vorstellungen übertragen.

Zweitens existieren gleichfalls biologisch erklärbare Lustgefühle, welche an das Wiedererkennen und Zusammenfassen[4] als solches — ganz unabhängig von der speziellen materialen Beschaffenheit des Wiedererkannten bzw. Zusammengefaßten — gebunden sind.

---

des Sinnenscheins in einer übersinnlich idealen Region sucht, lehnt er ab. Auf dem Standpunkt der Hartmannschen Lehre steht P. Moos, Die Philosophie der Musik, 2. Aufl. Stuttgart usf. 1922.

1) Der Tod zerstört nicht die einzelnen Atome des Organismus, sondern ihre einheitliche Verbindung zu einem differenzierten lebenden Organismus.

2) Vgl. Ltf. phys. Psych. S. 294.

3) Hiermit steht in Zusammenhang, daß selbst von Anencephalen (Mißgeburten ohne Großhirnmantel) auf Süß positiv, auf Bitter negativ reagiert wird.

4) Ob daneben auch dem Zerlegen (analytische Funktion) und dem Auffassen von Beziehungen (beziehende oder komparative Funktion) eine selbständige ästhetische Bedeutung zukommt, ist sehr zweifelhaft. Man kann sich sehr wohl denken, daß beide nur in Betracht kommen, insofern die Teile und die Relationen wiedererkannt werden. Jede Komplexion ist übrigens in der Regel untrennbar mit Relationsauffassungen verbunden.



Ein Objekt K löst, je größer seine Wiedererkennbarkeit und Komplexibilität ist (vgl. Vorlesung 9), ceteris paribus um so stärkere Lustgefühle aus. Wir wollen diese a's wegen ihrer Unabhängigkeit von der speziellen „Materie" der Empfindung „formal-teletisch" nennen. Während bei der ersten Gruppe das positive a ganz und gar an den besonderen Merkmalen der K's bzw. der diesen Merkmalen entsprechenden K^*_q-Vorgänge und damit an den speziellen Empfindungseigenschaften haftet — wie z. B. das a des Zuckers am Süßgeschmack usf. —, haftet bei der zweiten Gruppe das Lustgefühl an der ganz allgemeinen Eigenschaft der Wiedererkennbarkeit und Zusammenfaßbarkeit, die wir, wie Sie sich entsinnen werden, auch als Einheitlichkeit bezeichnen konnten. Das Wiedererkennbare, mithin das Bekannte, das Rekurrierende, das Typische wird — wie in der ersten Gruppe das Süße — ceteris paribus positiv betont und aufgesucht, das Fremde, Neue, Einmalige als unheimlich negativ betont und gemieden. Analoges gilt von dem Komplexiblen und Inkomplexiblen. Daß ein solches Verhalten generell schon auf den primitivsten Stufen im Kampf ums Dasein zweckmäßig war, unterliegt keinem Zweifel. Denken Sie beispielsweise an das Wiedererkennen der Mutter, der Familien- und Artgenossen, des Wohnortes — bei Tieren des Nestes —, des Beutetiers, der nährenden Frucht! Freilich wird das wiedererkennbare und komplexible Objekt K zuweilen material negativ betont sein —, wie z. B. ein Feind oder irgendein anderes gefährliches Objekt, und dann kann der positive formal-teletische Gefühlston von dem negativen material-teletischen verdrängt werden und das Zusammengefaßte und Wiedererkannte einen ausgesprochen negativen resultierenden Gefühlston annehmen. Die Nützlichkeit des Wiedererkennens und Zusammenfassens bleibt aber selbst in diesem Fall bestehen: ein richtig aufgefaßter Feind ist generell weniger gefährlich als ein nicht oder falsch aufgefaßter, z. B. versteckter Feind. Man kann also wohl sagen, daß die der Wiedererkennbarkeit entsprechende Rekurrenz und die Komplexibilität für die Organismen zweckmäßig sind, daß daher Wiedererkennen und Zusammenfassen zweckmäßige Funktionen sind und daher ihre positive Betonung — ceteris paribus — biologisch verständlich ist. Alles dies freilich zunächst nur, soweit es sich um Objekte handelt, die eine materiale biologische Bedeutung haben, d. h. für die Erhaltung des Organismus nicht indifferent sind! Wir werden jedoch alsbald sehen, daß diese Einschränkung wegfallen wird.

Wäre nun das Ästhetische restlos in den beiden eben besprochenen Gruppen enthalten, so müßten wir wohl oder übel doch

zu der biologisch-evolutionistischen Theorie zurückkehren, die sich uns vorhin als unbefriedigend erwiesen hatte (II, S. 353f.). Tatsächlich kommen jedoch drei weitere gerade für das spezifisch Ästhetische unermeßlich wichtige Gruppen von Lustgefühlen hinzu.

Drittens nämlich treten, wie wir heute besprochen haben, Lustgefühle koeffektiv oder akzidentell auf (vgl. I, S. 137f. u. II, S. 342 nebst Anm. 1 u. 353). Damit eröffnet sich ein unbegrenztes Reich nicht unmittelbar biologisch bedingter und erklärbarer Lustgefühle. Die Zweckmäßigkeit büßt damit ihre Alleinherrschaft in der ästhetischen Theorie vollständig ein. Der Veilchenduft ist das primitivste Beispiel dieser Gruppe. Mit den fortschreitenden Synthesen werden auch diese koeffektiven Lustgefühle immer komplizierter.

Viertens tritt eine Generalisation sowohl der Lustgefühle der ersten wie derjenigen der zweiten Gruppe ein. Die Nützlichkeit des Süß und daher auch seine entsprechende positive Gefühlsbetonung galt zunächst rein-biologisch nur für das Süß der Milch, des Zuckers usf.; sekundär aber erstreckt sich dies Lustgefühl auf alle süß schmeckenden Objekte, auch wenn sie keinen Zucker enthalten und des Nährwertes vollständig entbehren. Die Rekurrenz und die Komplexibilität waren in analoger Weise zunächst nur positiv betont, soweit es sich um biologisch nicht indifferente Objekte handelt aber sekundär erhalten auch biologisch neutrale Objekte dieselbe positive Gefühlstonung. Wir sprechen daher von generalisierten material- und formal-teletischen Gefühlstönen. Auch sie überschreiten die Grenzen der Zweckmäßigkeit im biologischen Sinne durchaus.

Fünftens kommen alle jene Lustgefühle hinzu, die durch Irradiation entstehen. Diese „irradiativen" Lustgefühle entstehen dadurch, daß eine Empfindung bzw. eine Vorstellung, die dank ihrer Zugehörigkeit zu einer der vorigen Gruppen positiv betont ist, ihren positiven Gefühlston auf assoziativ verwandte Vorstellungen und Vorstellungskomplexe überträgt. Wir haben ihre gewaltige Bedeutung für die Ästhetik wiederholt festgestellt (II, S. 89, 130ff., 146, 160ff., 171 u. 342). Die Fortentwicklung der Gefühlstöne des Angenehmen zu den ästhetischen Gefühlen ist — wenn wir von der absoluten Musik und der Ornamentik absehen — ohne solche Irradiationen überhaupt nicht denkbar. Alles, was wir als Halo und Nimbus kennen gelernt haben, beruht auf Irradiationen. Die unendlich zahlreichen qualitativen Nüancierungen der ästhetischen Gefühlstöne entwickeln sich nicht ausschließlich, aber doch vorzugsweise auf diesem Weg. Die Zweckmäßigkeit verliert auch bei

diesen irradiativen Lustgefühlen alle Bedeutung. Wir können höchstens sagen, daß biologisch nachteilige koeffektive, generalisierte und irradiative Lustgefühle sich wahrscheinlich im Kampf ums Dasein nicht erhalten hätten (II, S. 353), und daß biologische, insbesondere soziologische Vorteile öfters bei ihrer Entwicklung und Erhaltung mitgewirkt haben werden.

Was ergibt sich nun im Hinblick auf diese Gruppen bzw. Entstehungswege der ästhetischen Gefühle für die Stellung des Ästhetischen in der erkenntnistheoretischen Struktur des Gegebenen?

Soweit die ästhetischen Gefühle material-teletisch sind, also der ersten unserer Gruppen angehören, weisen sie uns auf die Anpassung hin, die zwischen den K's und den O's, d. h. zwischen den kausal wirkenden Reizen der Umwelt und den differenzierten menschlichen Organismen besteht. Wenn Sie nun erwägen, daß die menschlichen Organismen als solche, d. h. abgesehen von den zugeordneten N's, durchaus zu den K's gehören, und daß die K^*_a-Prozesse der Entwicklung, Erhaltung, Fortpflanzung und, wie wir hinzufügen können, auch der Steigerung der Differenzierungen in der Welt dienen, so gelangen wir zu der Einsicht, daß das Ästhetische in seiner Wurzel ein Ausdruck der objektiven Zweckmäßigkeit und Differenzierung der gesamten K-Welt ist. Unabhängig von irgendwelchen **Vorstellungen** von Zwecken und von Zweckmäßigkeit, sind die primitivsten ästhetischen Vorgänge, also die K^*_a und die zugeordneten N_a-Vorgänge auf dem Boden tatsächlicher Zweckmäßigkeit zur Entwicklung gelangt.

Die oft kritisierte und beanstandete Verknüpfung der Ästhetik mit der Teleologie der Natur in Kants Kritik der Urteilskraft tritt damit in eine neue Beleuchtung und wird in einem bestimmten Sinn gerechtfertigt. Wir können dabei die Frage ganz offen lassen, ob die allgemeine tatsächliche Zweckmäßigkeit uns zur Annahme einer besonderen Finalität im Gegebenen zwingt oder auf Kausalität zurückzuführen ist. Für unsere Ästhetik ist nur bedeutsam, daß das Ästhetische an seiner Wurzel mit der Zweckmäßigkeit in der Kausalwelt unmittelbar zusammenhängt. Den Zusammenhang mit den „Seelenvermögen", den Kant unter dem Zwang der Architektonik seines Systems in sehr künstlicher Weise konstruiert hat, können wir hingegen nicht anerkennen. Die von uns festgestellte Beziehung liegt jenseits des Psychologischen.

Ganz andere erkenntnistheoretische Bedeutung haben die ästhetischen Gefühle der zweiten Gruppe, die formal-teletischen Lustgefühle. Hier kommt nicht die Anpassung zwischen den K's

und den O's, sondern die Anpassung zwischen den K's einerseits und den K*-Vorgängen innerhalb O in Frage. Die Objekte der Kausal-Umwelt sind dank ihrer Rekurrenz und Komplexibilität so beschaffen, daß sie ein geeignetes Material für unsere K*-Vorgänge und zwar speziell die Auffassungsvorgänge liefern. Da wir in den letzten Erörterungen mit dem Symbol K* vorzugsweise die reinen Empfindungsvorgänge und die unmittelbar aus ihnen hervorgegangenen Vorstellungsvorgänge[1] im Auge gehabt haben, wollen wir die Auffassungsvorgänge einschließlich des Wiedererkennens, die sich ihnen anschließen, mit K** bezeichnen. Wir können dann kurz sagen: bei der ersten Gruppe handelt es sich um die zweckmäßige Korrelation zwischen K und O: $K \sim O$, bei der zweiten um die zweckmäßige Korrelation zwischen K und K**: $K \sim K^{**}$. Nur indirekt erstreckt sich die zweite Zweckmäßigkeit auch auf O, insofern zweckmäßig angepaßte Auffassungsvorgänge unsere Handlungen in einer für O, d. h. unseren Organismus, zweckmäßigen Weise beinflussen.

Wir wollen diese neue Zweckmäßigkeit, weil sie sich auf die durchaus subjektiven Prozesse K** bezieht, aus historischen Gründen trotz vieler Bedenken jener objektiven Zweckmäßigkeit der ersten Gruppe als „subjektive Zweckmäßigkeit“ gegenüberstellen. Ich möchte Ihnen damit nämlich zum Bewußtsein bringen, daß es sich um eine Korrelation handelt, die mit der „subjektiven Zweckmäßigkeit“ der Kantschen Ästhetik in einigen Beziehungen sehr nahe verwandt ist. Nach Kant besteht, wie Sie wissen, die ästhetische subjektive Zweckmäßigkeit in der „zweckmäßigen Übereinstimmung.... eines Gegenstandes mit dem Verhältnis der Erkenntnisvermögen unter sich“, in der „Harmonie“ unserer Erkenntnisvermögen untereinander, in „einer subjektiven Übereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande ....“[2] Kant legt also das Hauptgewicht auf das Verhältnis der K**-Prozesse zu den K*-Prozessen, der Auffassungsprozesse zu den Empfindungsprozessen, wie wir vom Standpunkt unserer Terminologie es ausdrücken würden, während in unserer Auseinandersetzung das Hauptgewicht auf die Korrelation der K's mit den K** fällt. Kant verlegt die Übereinstimmung in die Seelenvermögen des Subjekts, wir sagen: die K's liefern ein K*-Material, das für unsere K**-Prozesse, d. h. für unsere Auffassung im weitesten Sinn geeignet ist.

---

1) Genauer gesprochen: ihre physiologischen Parallelerscheinungen.
2) Vgl. I, S. 141 und die dort zitierten Stellen.

Auch folgende Überlegung ist geeignet, Sie über den Zusammenhang aufzuklären. Man könnte sich einen Augenblick wohl denken, daß die Kausalwelt nirgends Gleiches oder Ähnliches enthielte[1], sondern überall und stets nur eine regellose Mannigfaltigkeit darböte: dann fände unsere Auffassung nirgends ein adäquates Material. Tatsächlich verhält es sich anders. Es ist gewissermaßen ein göttliches oder zufälliges Geschenk, daß die Welt allenthalben rekurrent und komplexibel ist. Das ästhetische Gefühl ist ein Ausdruck dieses zweckmäßigen Zusammentreffens, — um im Vergleich zu bleiben — die Freude über dieses Geschenk.[2]

Dabei sind wir gegen Kant der Überzeugung, daß diese Übereinstimmung $K \sim K^{**}$, ganz ebenso wie die Übereinstimmung $K \sim O$ innerhalb der ersten Gruppe, auf einer Anpassung der K^{**}, bzw. O an K beruht. Nicht „der Verstand selbst ist Quell der Gesetze der Natur“ [3], sondern unsere Verstandesfunktionen haben sich der Kausalwelt angepaßt.

Es besteht aber noch ein weiterer Gegensatz zur ersten Gruppe. Die für die erste Gruppe charakteristische objektive Zweckmäßigkeit der K's hat nur Sinn und Bedeutung mit Bezug auf die O's. Die subjektive Zweckmäßigkeit der zweiten Gruppe hat auch unabhängig von den O's Bedeutung, insofern die Gesetzmäßigkeit und Einheitlichkeit der K-Welt in den ästhetischen Gefühlen der zweiten Gruppe als solche zum Ausdruck kommt. Die „subjektive Zweckmäßigkeit“ ist eine Wirkung der Gesetzmäßigkeit und Einheitlichkeit der K-Welt. Die beiden letzteren würden auch bestehen, wenn keine O's mit Auffassungsprozessen existierten. Freilich kommt nicht jede Gesetzmäßigkeit und Einheitlichkeit der K-Welt in den ästhetischen Gefühlen zum Ausdruck, sondern nur diejenige, die sich irgendwie anschaulich, d. h. in Empfindungen und anschaulichen Vorstellungen kundgibt. Wir haben ausdrücklich festgestellt, daß die Träger der ästhetischen Erlebnisse stets Empfindungen oder anschauliche Vorstellungen sind (II, S. 332ff.). Soweit uns also die Gesetzmäßigkeit und Einheitlichkeit der Welt nur mit Hilfe unanschaulicher Vorstellungen und Denkprozesse — wie

---

1) Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß eine solche Annahme dem Begriff der Kausalwelt widerspricht: Kausalität ist eine Form der Gesetzmäßigkeit, und Gesetzmäßigkeit fordert Gleichheiten oder Ähnlichkeiten.

2) Vgl. Kants Bemerkungen über Affinität und Assoziabilität, Krit. d. rein. Vern., Kehrb. Ausg. S. 125f., 131f., 508f., 512, 519 und Krit. d. Urteilskraft, Einl. V. Auch Lotzes glücklicher Zufall gehört hierher.

3) Krit. d. rein. Vern. S. 135.

in der Wissenschaft — zugänglich ist, kommt sie für das Ästhetische nicht in Frage. Das Korrelat des Ästhetischen ist nur die anschauliche Ordnung der Welt, wobei ich unter Ordnung — *κόσμος* — Einheitlichkeit und Gesetzmäßigkeit kurz zusammenfasse. Das Ästhetische greift nur einen Teil der Ordnung der Welt heraus, nämlich denjenigen, der sich — wenn wir unsere Symbolik festhalten — in K*-Vorgängen kundgibt.

Bevor wir die erkenntnistheoretische Erörterung der beiden ersten Gruppen der ästhetischen Gefühle verlassen, stellen wir noch fest, daß uns schon hier die doppelte Wurzel des Ästhetischen, die wir früher unter den Schlagwörtern „formalistische Ästhetik" und „Inhaltsästhetik" kennengelernt haben (II, S. 338f.), begegnet. Wir verstehen jetzt sehr wohl, daß das Formal-Ästhetische und das Inhaltlich-Ästhetische nicht im Gegensatz zueinander stehen, sondern sich ergänzen, und daß in den einzelnen Kunst- und Naturbereichen bald dieses bald jenes überwiegt.

Nehmen wir jetzt die dritte, vierte und fünfte Gruppe der ästhetischen Lustgefühle hinzu, so ergibt sich eine gewaltige Umgestaltung der erkenntnistheoretischen Bedeutung des Ästhetischen. Bisher erschien es gefesselt an Zweckmäßigkeit. Wenn auch Zweckvorstellungen nicht zum Tatbestand der ästhetischen Gefühle der beiden ersten Gruppen gehörten, so war doch tatsächliche Zweckmäßigkeit im biologischen Sinn von Nützlichkeit und Anpassung die einzige Grundlage unsrer ästhetischen Lustgefühle. Jetzt vollzieht sich die Loslösung oder — etwas überschwänglich ausgedrückt — die Erlösung von aller biologischen Zweckmäßigkeit. Wir haben gesehen, daß die generalisierten, koeffektiven und irradiativen ästhetischen Gefühle nicht nur von allen Zweckvorstellungen, sondern auch von aller tatsächlichen Zweckmäßigkeit unabhängig sind. Es wäre lächerlich, biologische Vorteile als das Wesentliche bei dem ästhetischen Genuß einer Beethovenschen Symphonie oder einer Raffaelschen Madonna zu betrachten. So gewinnt das Ästhetische also sekundär eine Selbständigkeit, die ihm ursprünglich nicht zukam. Ganz grob spricht sich dies auch schon darin aus, daß wir

---

1) Ich bitte Sie zu beachten, daß wir in allen unseren Erörterungen von Zweckmäßigkeit nur im Sinn einer Korrelation gesprochen haben, welche geeignet ist, differenzierte Organismen zu entwickeln, zu erhalten und fortzupflanzen. Wir haben damit die gefährliche Beziehung der Zweckmäßigkeit auf das Denken des Menschen und das Als-Ob von Zwecken vermieden (vgl. Kant, Krit. der Urt.-kraft, Einleit.).



im ästhetischen Kunstwerk zuweilen in eine Märchenwelt versetzt werden, die der biologischen Wirklichkeit völlig entrückt ist.

Ich lege aber das größte Gewicht darauf, daß Sie diese Selbständigkeit nicht dahin mißverstehen, als wäre damit ein besonderes Reich des Ästhetischen begründet, das außer allem Zusammenhang mit der Kausalwelt stünde. Hiervon kann keine Rede sein. Die Tatsache bleibt bestehen, daß alle ästhetischen Gefühle kausalen Prozessen des Gehirns zugeordnet sind, und daß ihre erste Entwicklung auf biologischer Grundlage in Anpassung an die K-Welt aus den Gefühlen der ersten und zweiten Gruppe erfolgt ist. Von einer Loslösung kann mithin nur insofern gesprochen werden, als sekundär die Beziehung auf biologische Nützlichkeit ausgeschaltet wird.

Die erkenntnistheoretische Bedeutung dieser Gruppen ist jedoch mit einer solchen Loslösung bei weitem nicht erschöpft. Die ästhetischen Gefühle der ersten und zweiten Gruppe hafteten im wesentlichen an den Empfindungen[1] und den diese begleitenden Auffassungsvorgängen, den K*- und K**-Prozessen. Mit den Gefühlen der der dritten, der vierten und namentlich der fünften Gruppe wird das gesamte Gebiet der Denkprozesse in das Bereich des Ästhetischen einbezogen. Alle Parallelkomponenten werden dem Ästhetischen zugänglich. Selbst unanschauliche seelische Prozesse, die als selbständige Träger ästhetischer Gefühle nach unseren Feststellungen nicht in Betracht kommen, werden nunmehr als Begleiterscheinungen des Ästhetischen bedeutsam.

Und mit dieser unermeßlichen Erweiterung der ästhetischen Prozesse verbindet sich eine noch folgenschwerere Erweiterung der ästhetischen Objekte. Bisher waren nur Empfindungen bzw. Wahrnehmungen und die von ihnen unmittelbar abgeleiteten Vorstellungen die Träger der ästhetischen Gefühle und daher Kausalreize der Umwelt ihre letzten Objekte. Jetzt treten unter den entfernteren abgeleiteten Vorstellungen auch solche auf, die sich nicht mehr auf kausale Objekte, sondern auf Objekte des Reichs der Parallelkomponenten, — populär ausgedrückt — auf das Gebiet des Seelischen beziehen. Ich sehe und höre nicht nur die Person des Faust und stelle sie mir körperlich vor, sondern ich stelle mir auch sein Denken, sein Fühlen, sein Wollen vor. Ich erlebe nicht nur das Leben und den Tod des Konradin als ein leibliches

---

1) Die unmittelbar aus den Empfindungen entspringenden anschaulichen Vorstellungen seien hier mit einbegriffen.



Faktum, sondern stelle mir auch alle seine *seelischen* Prozesse vor. Diese Erweiterung des ästhetischen Reichs wird augenscheinlich erst möglich, wenn sich koeffektive, generalisierte und irradiative Gefühle aus den primären teletischen entwickelt haben. Erst damit wird uns die ästhetische Bedeutung der Dichtkunst und der bildenden Künste in ihrem vollen Umfang verständlich. Wir gehen sogar noch einen Schritt weiter: selbst in rein kausale Objekte denken wir nunmehr seelische Vorgänge, mitunter sogar unsere eigenen seelischen Vorgänge hinein. Hierher gehören alle Einfühlungsvorgänge, die wir in der 10. Vorlesung kennen gelernt haben. Auch diese finden jetzt in unsrer allgemeinen Theorie die ihnen zukommende Stelle. Freilich unterscheidet sich dieser „ästhetische Hylopsychismus“ — sit venia verbo — von dem erkenntnistheoretischen Fechners, Paulsens u. a. ganz wesentlich: wir legen ästhetisch in die Kausalobjekte ganz naiv anthropozentrisch hochentwickelte *menschliche* seelische Prozesse hinein, die vom Standpunkt des erkenntnistheoretischen Hylopsychismus gar nicht in Frage kommen; trotzdem besteht aber *eine* tiefere Übereinstimmung: hier die gefühlsmäßig, dort die rein gedanklich entstandene Vorstellung einer auf alle Kausalobjekte ausgedehnten Beseelung oder, wie ich es ausdrücken würde, einer Verbreitung nicht nur der K-, sondern auch der N-vorgänge auf alle R's.

Alle diese Überlegungen können wir nunmehr kurz folgendermaßen zusammenfassen. Das Asthetische gehört erkenntnistheoretisch durchaus in das Bereich der Parallelkomponenten. In seinen primitiven Formen hat es sein Korrelat in der zweckmäßigen Differenzierung und Ordnung der Kausalwelt. Seine weitere Entwicklung erfolgt durchaus nach psychophysiologischen Gesetzen im Sinn einer synthetischen Differenzierung. Die unmittelbare Zweckmäßigkeit geht dabei gänzlich verloren. Anschaulichkeit, Rekurrenz, Variation und Komplexion bleiben auch weiterhin die herrschenden Faktoren. Ein *einheitliches* erkenntnistheoretisches *Korrelat* und damit auch eine *einheitliche* erkenntnistheoretische *Grundbeziehung* läßt sich in dieser Entwicklung nicht mehr erkennen. Zu den großen Grundeinheiten des Gegebenen gehört das Asthetische nicht. Die ästhetische Gesetzmäßigkeit, wie wir sie allenthalben kennen gelernt haben, ist den drei großen erkenntnistheoretischen Grundgesetzmäßigkeiten, der logischen, kausalen und Parallel-Gesetzmäßigkeit nicht koordiniert, sondern der Parallelgesetzmäßigkeit subordiniert.

Und doch füllt das Ästhetische, allerdings in einem viel beschränkteren Sinn, als es Schelling, Hegel und andre konstruktive

Ästhetiker behauptet haben, eine bestimmte Stelle — eine Lücke, wie wir zu Anfang unsrer Vorlesung sagten (S. 329) — im erkenntnistheoretischen System aus. Die N-Prozesse — die psychischen Prozesse der üblichen Darstellungsweise — sind auf der untersten Stufe in den Empfindungen gegeben, deren inhaltliche Eigenschaften — Qualität q, Intensität i, Lokalität r und Temporalität z — wir im Gegensatz zu dem Gefühlston unter der Bezeichnung „konstitutive Eigenschaften“ zusammenfassen.[1] Die weitere Entwicklung vollzieht sich nun in einer zweifachen Richtung. Erstens treten Umwandlungsprozesse auf, die den Inhalt, die „Konstitution“ der Empfindungen fortlaufend ändern oder neue Inhalte zufügen. Wenn aus meinen Empfindungen abgeleitete Vorstellungen hervorgehen, so sind diese von jenen inhaltlich, „konstitutiv“ verschieden. Wenn ich an eine Empfindung Vorstellungen anknüpfe, werden neue Inhalte hinzugefügt. Ebenso verhält es sich mit allen Denkprozessen. Anders bei einer zweiten Kategorie von psychischen Prozessen, den Gefühlsprozessen: sie sind reine Zusatzprozesse, insofern weder der Inhalt der Empfindungen, Vorstellungen usf. verändert wird, noch ein neuer Inhalt q, i, r, z hinzugefügt wird. Wenn ich mich über den Geschmack einer Speise, über den Klang einer Melodie freue, so ändert mein Lustgefühl an den konstitutiven Eigenschaften der Empfindung — an der Süßqualität, Süßintensität, an der Tonhöhe, dem Rhythmus der Melodie usf. — gar nichts, und ich füge auch nichts Inhaltliches, Konstitutives, sondern eben nur mein Lustgefühl hinzu. Offenbar steht diese Tatsache mit der von uns vorhin hervorgehobenen reduplizierten Subjektivität der ästhetischen Gefühle (II, S. 367) in engstem Zusammenhang. Ganz analog verhält es sich mit der Gefühlsbetonung von Vorstellungen und Vorstellungskomplexen. Auch diese ändert am Inhalt nichts und fügt auch keinen neuen Inhalt hinzu. Damit ist in der Tat den Gefühlen und unter diesen auch den ästhetischen eine bestimmte Stellung in dem Weltbegriff angewiesen, wie wir ihn auf Grund einer umfassenden Untersuchung alles Gegebenen gewinnen können.

Wir dürfen aber diese erkenntnistheoretische Eingliederung nicht überschätzen; denn das ästhetische Gefühl teilt sie mit allen anderen Gefühlen. Es handelt sich um den allgemeinen Gegensatz zwischen konstitutiven und affektiven Parallelprozessen. Der spezifische Charakter des ästhetischen Lustgefühls gegenüber den

1) Eine solche terminologische Unterscheidung scheint mir auch auf anderen Gebieten dringend notwendig.



alethischen, ethischen und teletischen muß von uns als eine spezielle rein empirische Tatsache hingenommen werden, etwa ähnlich wie der spezifische Charakter der Gehörsempfindungen gegenüber den Gesichtsempfindungen.

Und nun werden Sie vielleicht enttäuscht fragen, wo der transzendente „Wert“ des Ästhetischen bleibe. Darauf erwidere ich, daß in der Tat für uns das Ästhetische durchaus immanent ist. Hochtrabende Worte wie Ur-ich, absolute Vernunft, Weltbewußtsein usf. mögen dem metaphysischen Modebedürfnis schmeicheln, leisten aber, da sie durchaus keinen klaren Begriffen entsprechen, für die wissenschaftliche Ästhetik gar nichts. Gewiß existieren Werte, aber sie existieren nicht in einem Weltbewußtsein und existieren auch nicht in einer besonderen Existenzform der Geltung substratlos außerhalb des Gegebenen, sondern ausschließlich im Gegebenen als gesetzmäßige Relationen zwischen den konstitutiven und den affektiven Komponenten desselben. In den R's, in den Grundbestandteilen des Gegebenen, sind auch diejenigen Relationen implicite enthalten, die wir als ästhetische bezeichnen, und es war gerade unsere Aufgabe, gewesen, dies Enthaltensein zu beschreiben und zu verstehen.

Und noch eine weitere Enttäuschung wird sich bei manchen unter Ihnen vielleicht eingestellt haben. Das Ästhetische, wie wir es kennen gelernt und jetzt auch im Sinn einer allgemeinen Theorie zu bestimmen versucht haben, könnte Ihnen gewissermaßen nur als ein zufälliges Nebenergebnis, ein Abfallprodukt der Kausalwelt erscheinen. Eine solche Auffassung wäre durchaus irrtümlich. Die Parallelgesetze, in deren Bereich das Ästhetische fällt, sind den Kausalgesetzen durchaus koordiniert. Zwischen beiden besteht nur ein wesentlicher Unterschied. Die Kausalgesetze sind unveränderlich. Wir haben keinerlei Anhalt für die Annahme, daß das Gravitationsgesetz im Lauf der Zeit seine Formel ändert. Die kompliziertesten Umsetzungen der Eiweißmoleküle sind letzten Endes auf dieselben Vorgänge und Gesetze zurückzuführen, die in dem einfachen Wasserstoffmolekül stattfinden. Trotz aller fortschreitenden Differenzierung „entwickeln“ sich keine neuen Naturgesetze. Ganz anders im Bereich der Parallelgesetze. Mit dem Zeitpunkt, wo zum ersten Male in der Tierreihe neben den Sehorganen Gehörsinnesorgane und mit diesen Gehörsempfindungen auftraten, kam eine ganz neue Parallelgesetzmäßigkeit, nämlich diejenige der akustischen Empfindungsqualitäten zu der optischen hinzu. Und dieser Entwicklungsprozeß setzt sich bis in die höchsten psychischen Gebiete hinein fort. Im Bereich

der Kausalität nur quantitative Variierung derselben Elemente und Gesetze und Entwicklung nur im Sinn des Auftretens neuer Kombinationen, im Bereich der Parallelgesetze fortlaufende Neuproduktion von Elementen und Gesetzen, also im strengsten Sinn eine epigenetische oder, wie wir auch sagen können, kreative Entwicklung.[1] Diesen epigenetischen Charakter teilt das Ästhetische mit allen psychischen Vorgängen. Die Epigenese des Ästhetischen ist für uns Menschen auf dieser Erde sogar nur etwa ein Jahrzehntausend alt.[2] Sie ist für uns Menschen, von unserem zeitlich-örtlichen Standpunkt aus betrachtet, eine historische Entwicklung im weiteren Sinn. Das ästhetische Gefühl für Natur- und Kunstobjekte hat sich im Lauf der Jahrhunderte entwickelt und wird sich weiter entwickeln.

Damit gelangen wir auch zu einer richtigen Auffassung des Verhältnisses der Parallelprozesse einschließlich der ästhetischen zu den Kausalprozessen. Die ästhetische Entwicklung hat wie jede andere Parallelentwicklung die Kausalentwicklung oder Kausaldifferenzierung zur Voraussetzung. Wären alle Weltkörper in feuerflüssigen Zustand verblieben, so hätten sich keine ästhetischen Gefühle entwickelt. Aus dieser unbestreitbaren Abhängigkeit folgt aber nicht, daß das Ästhetische ein zufälliges Nebenergebnis ist, sondern wir haben es gerade umgekehrt als ein notwendiges und wesentliches Ergebnis zu betrachten. Wir haben uns dieser kausalen Wurzel um so weniger gleichsam zu „schämen", als wir daran festhalten, daß die Grundbestandteile des Gegebenen absolut neutral, weder materiell noch psychisch sind, und sonach etwa von irgend einer materialistischen Deutung des Ästhetischen keine Rede sein kann.

Und schließlich bleibt uns noch eine wichtige Folgerung übrig. Wir stehen der Welt der Objekte nicht nur passiv-fühlend, sondern auch aktiv handelnd und schaffend gegenüber. Daher können wir zu den ästhetischen Naturobjekten ästhetische Kunstobjekte hinzufügen. Wir werden so zu bewußten Mitarbeitern an jener epigenetischen Entwicklung. Das Kind, das seine Spielsachen oder Steine oder Blumen symmetrisch auf den Tisch ordnet, und der Baumeister, der einen gotischen Dom aufführt, wirken schließlich in demselben

1) Ähnliche Ausführungen in meinem Vortrag auf der Kantgesellschaft im Jahre 1922. Vgl. Kant-Studien 1923, Bd. 28, S. 85 ff. Leider ist daselbst ein sinnstörender Druckfehler stehen geblieben: S. 86, Z. 15 von oben fehlt hinter Elemente der Bindestrich.

2) Diese Einschränkung auf die Erde und den Menschen ist selbstverständlich vom erkenntnistheoretischen Standpunkt hinfällig.



Sinn unter der Herrschaft derselben ästhetischen Gefühle in derselben Entwicklungsreihe. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter und behaupte, daß es neben dem ästhetischen Schaffen in der Kunst — dem ποιεῖν des Aristoteles — auch ein ästhetisches Handeln im Leben gibt. Unsere Handlungen — wie unsere Gedanken — fallen nicht allein unter die Kategorie des Richtigen, Nützlichen und Ethischen, sondern auch unter die Kategorie des Ästhetischen. Allenthalben wirken wir in den „Dramen" des Lebens nicht nur als ethische, sondern auch als ästhetische Persönlichkeiten mit. So stellt uns die Ästhetik in ihren letzten Konsequenzen auch Aufgaben, die noch über das künstlerische Schaffen hinausgehen.

Weitere Belege und Ergänzungen.

Band I.

S. 1. Vgl. Arno Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze, Berlin 1891 und Zola als Theoretiker, Freie Bühne 1890 (auch S. 68ff. des erstgenannten Werks abgedruckt).

Vgl. Hegel, Werke Bd. 10, Abt. 1, S. 4. Immerhin behandelt Hegel auch das Naturästhetische (das „Naturschöne") S. 150—196 ausführlich, hebt aber seine „Mangelhaftigkeit" ausdrücklich hervor.

S. 6. Vgl. über die folgenden Abgrenzungen auch von Schubert-Soldern, Kant-Studien 1908, Bd. 13, S. 249.

Vom interesselosen Wohlgefallen sprach bereits vor Kant Friedr. Justus Riedel. Vgl. K. F. Wize, Friedr. J. Riedel und seine Ästhetik, Berlin 1907.

S. 13. Die Beziehung des Ästhetischen zum Religiösen wird an späterer Stelle erörtert (Vorl. 13, II, S. 172). Namentlich L. Tolstoj (Was ist Kunst? Gesammelte Werke, Serie 2, Bd. 14, Jena 1911, z. B. S. 278) betrachtet als die „Hauptforderung der Kunst", „daß sie von dem religiösen Bewußtsein geleitet werde". Die Zukunft wird nur solche Werke als Kunst ansehen, „die die Gefühle wiedergeben werden, die die Menschen zur brüderlichen Einigkeit hinziehen; oder solche allgemein menschliche Gefühle, die fähig sein werden, alle Menschen zu vereinigen. Die kirchliche, die patriotische, die wollüstige Kunst, die Kunst, die das Gefühl der abergläubischen Furcht, des Stolzes, der Hoffart, des Entzückens vor Helden ... erzeugt, wird als schlechte, schädliche Kunst angesehen werden und wird von der öffentlichen Meinung verurteilt und verachtet werden". Die Kunst soll allgemeine Volkskunst sein. — Über die Beziehung des Ästhetischen zum Ethischen vgl. auch Ruskin, Lectures on art, Oxford 1870 und H. S. Laurila, Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie, I Helsingfors 1903, S. 203ff.; H. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls, Berlin 1912, S. 43 sowie die von mir II, S. 171 zitierte Literatur.

J(oh.) A(dolf) Schlegel, der Bruder von Joh. Eslias Schlegel und der Vater von Aug. Wilh. und Friedrich Schlegel, hat Batteux's Traité des beaux-arts, réduits à un même principe (Paris 1746) ins Deutsche übersetzt (Leipzig 1751, 3. Aufl. 1769) und kritische Bemerkungen hinzugefügt.

S. 15. Siehe auch Weinmann, Zeitschrift für Psychologie 1904, Bd. 35, S. 340.

S. 23. Die Untersuchung über den Ursprung usf. von Sulzer erschien zuerst französisch im Jahrbuch der Berliner Akademie 1751/52, dann deutsch in der Sammlung seiner vermischten Schriften 1762 und in den Vermischten philosophischen Schriften 1773 (2. Aufl. 1782, hier S. 1).

S. 29. Gegenüber der französischen comédie sérieuse des 18. Jahrh., deren Parole war instruire en divertissant, hat schon Joh. Elias Schlegel in seiner Abhandlung „Von der Nachahmung", Werke, Teil 3, Kopenhagen und Leipzig 1764, S. 95 (136), die Nebensächlichkeit der Belehrung durch das Kunstwerk hervorgehoben.

S. 33. Siehe Bodmers Noachide, Gesang 8.

S. 42. Vgl. K. J. Maška, Der diluviale Mensch in Mähren 1886 Ref.

S. 43. Sehr ähnliche, äußerst plumpe neolithische Skulpturen sind neulich wieder auf Malta gefunden worden (Zammit und Singer, Journ. R. Anthrop. Inst. of Gr. Brit. and Irel. 1924, Bd. 54, S. 67, namentl. 5—8, 11, 17, 19).

S. 44. Joest nimmt an, daß die erste Malerei durch Abklatsch der mit Blut, Erde oder Kot besudelten Hände auf Felswänden zustande gekommen ist (nach Schurtz).

Einsteins Werk ist 1921 in zweiter Auflage erschienen. Vgl. ferner W. Hausenstein, Barbaren und Klassiker, ein Buch von der Bildnerei exot. Völker, 2. Aufl. München 1923.

S. 47. Vgl. E. Selenka, Der Schmuck des Menschen, Berlin 1900.

S. 49. Vgl. T. Erie Peet, The stone and bronze age in Italy and Sicily, Oxford 1909 (Fig. 39—41, S. 126 neolithische Gefäße aus Sizilien).

S. 52. Ich bitte Sie zu beachten, daß in jeder Erinnerung ein alethisches Moment enthalten ist.

Die Literatur über primitive Dichtkunst ist äußerst zerstreut. Wirklich gute zusammenfassende Werke sind mir nicht bekannt. Vgl. F. B. Gummere, Beginnings of poetry, New-York 1901. Die Arbeit von J. F. du Tremblay, Discours sur l'origine de la poésie, sur son usage et sur le bon goût, Paris 1713 ist für die damaligen Anschauungen sehr charakteristisch und interessant.

S. 55. Vgl. auch W. J. Henderson, How music developed, New-York 1899; Wallaschek, Primitive music, London 1893 (Übers. Leipzig 1903); ferner dies Werk I, S. 219, Anm. 2. — Über patagonische Musik siehe Lehmann-Nitsche, Anthropos 1908, Bd. 3, S. 916 und E. Fischer, ebenda S. 941.

S. 59. Siehe auch C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913.

S. 60. Oft verbindet sich die Bewegungskunst mit der Schauspielkunst, insofern die Bewegungen von Gesten begleitet und Masken getragen werden. So ergibt sich eine weitere Wurzel für die Poesie, insbesondere

die dramatische. Die Masken hatten verschiedene Bedeutung: teils handelt es sich um Tiermasken, die an eine Jagderinnerung anknüpfen, teils um Tiermasken, die ein Totemtier, also gewissermaßen das Wappentier einer Sippe darstellen und Zauberschutz gewähren, teils um Masken der Geister Verstorbener. Abbildungen z. B. bei Schurtz l. c. S. 503 und 119.

S. 68. Zur Einteilung der Künste gebe ich Ihnen noch einige mir bemerkenswert scheinende Arbeiten an: L. Adler, Ztschr. f. Ästh. 1924, Bd. 17, S. 258; R. de la Grasserie, De la classification objective et subjective des arts etc. Paris 1893; M. Schasler, Das System der Künste, etc. Leipzig 1882, 2. Aufl. 1885; Kleinenberg, Philos. Monatshefte 1894, Bd. 30, S. 457 (Gestaltenkünste und Vorgangskünste); Schmarsow, Zeitschrift f. Ästh. 1907, Bd. 2, S. 305 und 469 (sechs Künste: Poesie, Musik, Mimik, Malerei, Plastik. Architektur) und Beitr. z. Ästh. der bild. Künste Nr. 3, Leipzig 1899, S. 218ff. (Schema und Formel); Urries, Ztschr. f. Ästh. 1921, Bd. 15, S. 456.

S. 70. Die Bedeutung begleitender Tastvorstellungen für die Plastik ist zuerst von Diderot und dann von Herder nachdrücklich hervorgehoben worden. Herder (4. Krit. Wäldchen und namentlich Plastik, Riga 1778) meinte sogar, die tastende Hand sei das Organ für die Schönheit der Form.

S. 74. Ein Spezialfall des Reliefs tritt uns in den Gemmen, Medaillen und Münzen entgegen. Vgl. z. B. M. Bernhart, Kunst für Alle 1915, Bd. 30, S. 95 und 345 (Kriegsmedaillen); ders. Münze und Kunst, Die Plastik 1914, S. 33; Ferd. Friedensburg, Die Symbolik der Mittelaltermünzen, Teil 1, Berlin 1913, Teil 2 und 3 1922 und Die Münze in der Kulturgeschichte, Berlin 1909, S. 127—174.

S. 75. Zum Tätowieren und dem damit in den meisten Beziehungen nah verwandten Bemalen des Körpers vgl. Schurtz l. c. S. 397ff. Ersteres scheint erst relativ spät aufgetreten zu sein und ursprünglich als Sippenzeichen gedient zu haben. Noch spätere kosmetische Mittel sind Umgestaltungen der Behaarung wie Tonsuren, Perücken, Bartausreißen usf.

Zur Toilettenkunst (Putzkunst S. 82) vgl. z. B. Fritz Rumpf, Der Mensch, und seine Tracht, ihrem Wesen nach geschildert, Berlin 1905. Die primitivste Kleidung bestand wohl einerseits in Fellen und Blättern und andrerseits in einem Beschmieren der Körper mit Fett, Lehm, Rauch bzw. Asche u. dgl. (Burton).

S. 76. Ich bemerke auch ausdrücklich, daß es heute leider üblich ist, den Terminus Graphik nicht in dem von mir vorgeschlagenen weiteren Sinn für die gesamte Flächenkunst, sondern nur für die Schwarzweißkunst (= Helldunkelkunst) zu verwenden. Ich habe in den folgenden Vorlesungen hierauf Rücksicht genommen und den Terminus „Graphik" nach Möglichkeit vermieden. Im Altertum war *γράφειν* das gewöhnliche Wort für Malen! Ursprünglich bedeutet es wohl „einritzen" (z. B. *ἐν πίναξι*). — Vgl. zur Graphik namentlich Hans W. Singer, Die moderne Graphik, Leipzig 1914, 3. Aufl. 1922 und ders., Der Kupferstich, 3. Aufl. Bielefeld 1922.

S. 78. Vgl. Konr. Lange, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920 (Verfasser verwirft das heutige Kinodrama, erkennt aber die Bedeutung des Kinos im Übrigen an und versucht eine Stillehre des Films zu entwickeln).

S. 83. Vgl. Chr. Ranck, Geschichte der Gartenkunst, Leipzig 1909. Über Stadtbaukunst siehe II, S. 13.

S. 84. Über den Gedanken einer rein taktilen Kunst vgl. z. B. Deonna, Journ. de Psychol. norm. et path. 1923, Bd. 20, Ref.

Die Ästhetik der Tanzkunst ist noch weit zurückgeblieben. Vgl. Fr. Giese, Körperseele, München 1924 (Tanzsysteme).

S. 88. Im Wiener Konzerthaus sind Brahmssche Werke zu Klingers Brahmsphantasie aufgeführt worden (Strzygowski, Kunst für Alle 1916, Bd. 31, S. 214).

S. 92. Vgl. z. B. Köhler-Deditius, Ztschr. f. Ästh. 1922, Bd. 16, S. 145 (Mignon-Kompositionen).

S. 96. Vgl. H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919. Sten Konow (Das indische Drama, Berlin-Leipzig 1920, S. 11) macht auch auf die Opernähnlichkeit der indischen Dramen aufmerksam.

S. 139. Über Euphonie der Buchstaben siehe I, S. 211. — Vgl. zu der ganzen Erörterung auch Descartes, Musicae compendium, Traject. ad Rhen. 1650.

S. 140. Albert Heim soll aus dem Geräusch von Wasserfällen stets den Akkord F C E G herausgehört haben (nach Daninger, Ztschr. f. Ästh. Bd. 16, S. 289).

S. 142. Über die Ästhetik der Klangfarbe vgl. Lévêque, Rev. philos. 1882, Bd. 13, S. 1 und 256; 1883, Bd. 15, S. 1 und 16, S. 1; 1884, Bd. 17, S. 36.

S. 148. Franz Marschner, Kant's Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart, Kant-Studien 1901, Bd. 6, S. 19, spez. S. 237, will dem Verhältnis des goldenen Schnitts auch in der Musik Bedeutung beimessen.

S. 150. Stumpf hat gegen die Krügersche Regel zur Berechnung der Differenztöne Bedenken erhoben; ich habe mich jetzt überzeugt, daß diese in der Tat begründet sind.

S. 151 ff. Vgl. auch P. Carrière, Ztschr. f. Ästh. 1922, Bd. 16, S. 98 über musikalische Verwandtschaft und Vertreterschaft.

S. 155. Die Melodie ist wahrscheinlich ursprünglicher als die Konsonanz. Ob die Melodie, wie F. Auerbach anzunehmen scheint, nur als eine zeitlich aufgelöste Harmonie aufzufassen ist, ist mir sehr zweifelhaft.

S. 158. Vgl. Hennig, Ztschr. f. Ästh. 1917, Bd. 12, S. 35 ff. Die zitierten Stellen stammen aus E. T. A. Hoffmann, Kreisleriana (Werke ed. Grisebach I, S. 289).

S. 160. Zur Ästhetik des musikalischen Rhythmus vgl. auch M. K. Smith, Philos. Stud. 1900, Bd. 16, S. 71; Rob. MacDougall, Harvard

Psychol. Stud. 1903, Bd. 1, S. 309—411; Stetson, ebenda S. 413 (rhythm and rhyme!); Raymond, Rhythm and harmony in poetry and music, London 1895; Binet und Courtier, Année psychol. 1896 (für 1895), Bd. 2, S. 201 (graphische Registrierung).

S. 168. Vgl. auch G. Rodenwaldt, Der Fries des Megarons von Mykenai, Halle 1921 (S. 35 schwarze, gelbe und blaue Quadern; beachtenswert auch Fig. 29 ein in der Schlacht fallender Krieger stürzt unter die Erde).

S. 170. Leo Meyer, Handbuch der griechischen Etymologie Bd. 3, Leipzig 1901, S. 386 betrachtet die Etymologie von *φοινός* als unsicher.

S. 172. Auch Boecklin schrieb den Farben Seelenwerte zu (vgl. Floerke, Zehn Jahre mit Boecklin, 2. Aufl. München 1902, S. 60).

S. 176. Vgl. Pepper, Psychol. Review 1919, Bd. 26, S. 389 (Changes in appreciation for colour combinations).

S. 181. Vgl. auch Kirschmann, Archiv für die gesamte Psychol. 1921, Bd. 41, S. 90.

S. 185. Vgl. ferner Lundholm, The affective tone of lines, Psychol. Review 1921, Bd. 28, S. 43 (auch in Harvard Psychol. Stud. Bd. 5,); J. L. Martin, Psychol. Review 1906, Bd. 13, S. 142; Larguier des Bancels, Année psychol. 1900, Bd. 6, S. 144; Couturat, Rev. philos. 1893, Bd. 35, S. 53. — Vgl. auch E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915. — E. Platner, Neue Anthropologie, Leipzig 1794, § 310 will alle Schönheit einschließlich der Hogarthschen Linie von der weiblichen Gestalt und der Geschlechtslust ableiten.

S. 189. Hutcheson hielt das Sechseck für schöner als das Fünfeck, dies für schöner als das Viereck und letzteres wieder für schöner als das Dreieck.

Delacroix erklärt in seinem Journal: il y a des lignes qui sont des monstres: la droite, la serpentine régulière, surtout deux parallèles.

S. 191. Hay, First principles of symmetrical beauty, London 1846; The natural principles of beauty etc. 1852; The science of beauty etc. 1856; The geometric beauty of the human figure etc. 1851; Jul. Pflüger, Formschönheit einfacher geometrischer Gebilde, Stuttgart 1915; Max Theuer, Der griech. dor. Peripteraltempel, ein Beitrag zur antiken Proport.lehre, Berlin 1918. — Nach Stratton (Philos. Studien 1902, Bd. 20, S. 336 und Psychol. Review 1906, Bd. 13, S. 81) spielt die „economy of attention" die Hauptrolle bei dem Wohlgefallen regelmäßiger Figuren. Mach, Die Analyse der Empfindungen usf., 4. Aufl. Jena 1903, S. 96, sieht den (ästhetischen) Wert der Regelmäßigkeit nur in der vielfachen Symmetrie, welche nicht nur in einer Stellung merklich wird. Sehr beachtenswert scheint mir, daß auch Blinde für Symmetrie empfänglich sind.

S. 201. Über die sehr schwierige Frage der Symmetrie in der Musik wäre z. B. zu vergleichen Wilh. Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen usf., Abhandlungen des Sächs. Staatlichen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft, Heft 3, Leipzig 1922.

S. 204ff. Zu diesen Auseinandersetzungen ist überall die Literatur über Ornamente, vor allem soweit sie von guten Abbildungen begleitet ist, zu vergleichen, z. B. Owen Jones, Grammar of ornament, London 1856 (2. Aufl. 1865); G. Streng, Das Rosettenmotiv in der Kunst- und Kulturgeschichte, München 1918.

S. 209. Nach Dionysius v. Halikarnassos (gestorben 8 v. Chr.) ist ā am wohlklingendsten (*εὐφωνότατον*), dann folgt ē, hierauf ō; l ist am süßesten, r am edelsten (*τῶν ὁμογενῶν γενναιότατον*), s am häßlichsten *ἄχαρι καὶ ἀηδές*). Siehe Opuscula, ed. Usener und Rademacher, 1904, Bd. II, 1, S. 163ff.

Man kann für die Vokale auch die gelegentlich vorkommenden Synästhesien (vgl. Leitf. d. phys. Psychol. 12. Aufl. S. 505) heranziehen. So hat z. B. Arthur Rimbaud in einem Sonett dem a schwarz, dem e weiß, dem i rot, dem u grün, dem o blau zugeordnet; indes sind nach meinen Erfahrungen diese Zuordnungen interindividuell sehr schwankend. — Vgl. auch Givler, Psycholog. Review Monographs 1915, Bd. 19, Nr. 2.

S. 210, Anm. 1. Eine zweite Arbeit findet sich im Amer. Journ. of Psychol. 1915, Bd. 26, S. 289 und 292.

S. 212. Wilfrid Lay (Psychol. Review Monographs 1898, Bd. 2, Nr. 3) stellte bei acht Dichtern englischer Sprache darunter Shakespeare, Shelley, Swinburne, Tennyson) die Verwendung der Konsonanten nach ihrer Häufigkeit statistisch fest. Das Ergebnis scheint mir bis jetzt sehr dürftig. Viel mehr als die Personen der Dichter dürften die behandelten Stoffe in Betracht kommen.

S. 214. Ein Beispiel für die Häufung der l's liefert das Gedicht von Rossetti:

> Lazy, languid, laughing Jenny,
> Fond of a kiss and fond of a guinea usf.

Ob Grillparzer die Häufung der a's im Oedipus auf Kolonos mit Recht auf den „leeren Lärm“ des Geplauders bezogen und solche Mittel verworfen hat, möchte ich bezweifeln (Stud. z. griech. Lit., Werke ed. Sauer, Bd. 16, S. 68).

S. 215. Selbst Novalis äußert einmal: „Man kann sich Gedichte denken, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich.“

S. 220. Vgl. auch Schmarsow, Ztschr. f. Ästh. 1922, Bd. 16, S. 109; H. Goujon, L'expression du rhythme mental dans la mélodie et dans la Jarole, Paris 1907; A. Kreiner, Diss. Würzburg 1916; Burdach, Sitz.-Ber. Preuß. Akad. d. Wiss. 1909, S. 520 (Satzrhythmus in der deutschen Prosa, Ursprung aus dem „Cursus“).

S. 221. Hier bietet sich außerdem der interessante Vergleich der pugenddichtung Spittelers mit einer späteren Umdichtung „Prometheus der Dulder“ (Jena 1924), die in freien sechsfüßigen gereimten Jamben geschrieben ist. Auch die inhaltlichen Veränderungen sind ästhetisch sehr interessant.



S. 223. Über die Entwicklung des Alexandriners in Frankreich vgl. H. Suchier, Geschichte der französischen Literatur, Leipzig-Wien 1905 (neuer Abdruck), S. 307 (siehe auch S. 21, 127, 143). Auch merkwürdige Kombinationen kamen vor. So mischt Uguccione da Lodi im 13. Jahrh., wie ich aus Wiese und Pércopo (Geschichte der italienischen Literatur, Leipzig-Wien 1899, S. 35) entnehme, Alexandriner und Elfsilbler und geht dann zu gereimten Neunsilblern über. Es scheint dies darauf hinzuweisen, daß ästhetische Gründe für die Bevorzugung dieses oder jenes Metrums keine wesentliche Rolle spielten. — Li ver del juïse hat H. v. Feilitzen herausgegeben (Upsala 1883 Diss.). Hervi von Metz ist Ihnen leicht in der Stengelschen Ausgabe (Gesellschaft für romanische Literatur 1903) zugänglich. Neuere Beispiele für deutsche Alexandriner finden Sie in Gedichten von Freiligrath (Der Alexandriner, Anno domini usf.). — Die Verwendung alternierender Reime (Schema a b a b c d c d ...) läßt die numerative Gliederung nicht scharf genug hervortreten (vgl. Voltaires Vorrede zum Tancred). Schwer zu erklären ist auch die Bevorzugung einer geraden Silbenzahl (8-, 10-, 12-Silbler). Über die numerative Gliederung im Meistergesang siehe z. B. Borinski, Poetik und Renaissance, Berlin 1886 („Dá nun dié Nacht jétzt kommen béreit“ aus Wagenseil, Der meisterliche Hort 1697, Achtsilbler mit sinnloser Akzentuierung). Die Beibehaltung der natürlichen Akzentuierung scheint in Deutschland zuerst Joh. Clajus (1578) und dann Opitz (Poeterey) betont zu haben. — Stendhal bezeichnet den Alexandriner als „cache-sottises“.

S. 226. Über den Çloka (Śloka) des Sanskrit vgl. Oldenberg, Das Mahâbhârata, Göttingen 1922, S. 137 und Nachricht. Gött. Gesellsch. d. Wissensch., philol. hist. Kl. 1909, S. 219. Er ist nach Oldenberg quantitierend, nicht akzentuierend. Im Mahâbhârata werden gelegentlich auch andere Metren, namentlich die Triṣṭubh (4 Reihen zu je 11 Silben), verwendet, z. B. ganz unvermittelt, um unsägliches Glück zu schildern (Oldenberg 1922, S. 145).

Über die etwaige Entwicklung des Hexameter aus dem Enoplier siehe Schroeder, Sitz. Ber. d. Münch. Akad. d. Wiss. 1907, S. 229 und v. Wilamowitz, Homerische Untersuchungen Berlin 1884 (Anpassung des äolischen Liedermetrums an den epischen rezitativen Ton).

S. 227. Zur experimentellen Technik vgl. Schüßler, Ztschr. f. Psychol. 1910, Bd. 54, S. 119 (Modifikation des sog. Zeitsinnapparats) und Warner Brown, Time in English verse rhythm etc., Arch. of Psychol. 1908 (Ref.) (graph. Registrierung).

Für den Sieg der quantitierenden Rhythmen im 4. Jahrh. nach Chr. gibt Dingeldein drei Theorien an 1. einfachen Verfall der alten Quantitätsmetren, 2. Entwicklung einer akzentuierenden Volkspoesie neben der quantitierenden Kunstpoesie (Soldatenlieder bei Sueton!), 3. semitische Einflüsse (W. Meyer, Abh. Bayer. Akad. d. Wiss., philos. hist. Kl. 1886, Bd. 17, S. 265).

Beispiele für Saturnier:

„malum dabunt Metelli Naevio poetae“
„virum mihi Camena insece versutum“.

Höchst interessant sind auch die alten etruskischen Heilformeln (C. Thulin, Italische sakrale Poesie und Prosa, Berlin 1906, S. 76), z. B.

ego tui memini
medere meis pedibus
terra pestem teneto
salus hic maneto
ni mis(?) pedibus.

S. 236. Siehe auch Paul Ernst, Polymeter, Berlin 1898.

In Nordamerika vertrat namentlich Ralph Waldo Emerson die reimlose Dichtung mit großem Erfolg.

S. 237. In den alten indischen Dramen wechseln meistens Verse und Prosa (St. Konow, Das indische Drama 1920, S. 11).

S. 241. Vgl. E. Zitelmann, Der Rhythmus des fünffüßigen Jambus, Leipzig 1907.

S. 244, Anm. 2. Nach König handelt es sich um eine sehr freie akzentuierende Gliederung ohne Reime.

S. 245. Der germanische Ursprung der Alliteration ist äußerst zweifelhaft. Virgilius Maro, ein südfranzösischer Grammatiker des 6. Jahrh. n. Chr. wendet bereits die Alliteration sehr oft an. Vgl. Wilh. Meyer, Ges. Abh. z. mittellat. Rhythmik, Berlin 1905, S. 366. Wahrscheinlich haben die Angelsachsen den Stabreim aus der lateinischen Literatur übernommen, ebenso wie später den gewöhnlichen Reim und den Achtsilbler.

Ein interessantes Beispiel für die ästhetische Wirkung einer gelegentlichen Alliteration bietet in der neuesten expressionistischen Literatur der Vers Werfels aus dem Spiegelmenschen (Magische Trilogie, München 1920):

„Lila lacht es und loht“

Eine sich über mehrere Verse erstreckende Alliteration wirkt selten günstig, vgl. z. B. Swinburne, Tristram of Lyonesse:

„Welling waters winsome word —
Wind in warm wan weather ...“

S. 249ff. Vgl. über den Endreim auch W. Meyer l. c. Bd. 1, S. 79 (gereimte Hexameter); Joh. Huemer, Untersuchungen über die ältesten lat. christl. Rhythmen, Wien 1879 (S. 50f.).

Nicht leicht ist die Frage zu beantworten, weshalb sich nicht neben dem Endreim auch ein Anfangsreim entwickelt hat. Die Hauptursache liegt wohl darin, daß ein Anfangsreim ästhetisch nicht zur Geltung kommt, da die unmittelbar ohne Pause folgenden Versfüße eine Nachwirkung nicht aufkommen lassen.

S. 252. Gegen den Reimzwang traten in der neueren deutschen Literatur schon im 18. Jahrhundert namentlich Bodmer und Breitinger (vgl. z. B. Crit. Dichtkunst des letzteren, Zürich 1740, Teil 2, S. 460),

Sam. Gotth. Lange (Horazische Oden 1747) und Imm. Jakob Pyra (Der Tempel der wahren Dichtkunst 1737) auf. Vgl. Gust. Waniek, I. Pyra und sein Einfluß etc., Leipzig 1882. Noch früher Christian Weiss in den Curieusen Gedanken, Coburg 1706.

Vgl. über Stab- und Endreim in der älteren englischen Dichtung R. Wülker, Geschichte der englischen Literatur, 2. Aufl. Leipzig-Wien 1906, Bd. 1, S. 81, 89, 96, 117, 120, 253.

Für den Reim in französischen Dichtungen ist sehr zu beachten, daß er z. B. bei Racine in zwei Dritteln aller Verse auf die Silben er und é fällt, die für den poetischen Vorstellungsinhalt relativ gleichgültig sind (W. Tenint, Prosodie de l'école moderne 1843).

S. 253. Vgl. auch O. z. Linde, Arno Holz und der Charon, 1911, S. LXXXXIV ff.

S. 255. Spenserstrophe a b a b b c b c c (z. B. in Byrons Don Juan). Nona rima a b a b a b c c b. Vgl. über Reimstellung Borinski l. c. S. 167.

Von eigentümlicher Wirkung ist auch die Reimstellung a b a c d c e f e ..., bei der der mittlere von drei Versen ohne Reim bleibt (z. B. in Ritter Wahn von Julius Mosen).

S. 259. Die unreinen Reime nähern sich zum Teil den Assonanzen. Reime wie gestorben—verborgen, Raben—schlafen (Rückerts Barbarossagedicht) können als Assonanzen aufgefaßt werden, bei denen zu der auf mehrere Silben sich erstreckenden vokalischen Übereinstimmung eine Übereinstimmung im Gesamtbau der reimenden Worte hinzukommt. Sie wirken auf mich weniger störend als vokalische Unreinheiten bei Übereinstimmung der Konsonanten (bändigen—sündigen in Schillers Gedicht Der Kampf).

S. 260. Makamen finden sich schon bei Fischart.

S. 262. Die männliche Sprechstimme schwankt im allgemeinen zwischen A und d. Die Singstimme (Sopran) reicht meist bis c^3 (Zauberflöte f^3).

S. 266. Vgl. zur Rutz-Sieversschen Theorie und zur Sprachmelodie auch H. Nohl, Stil und Weltanschauung, Jena 1920, S. 93 ff; R. Hübner, Die Rutzsche Stimmbildungslehre, Stuttgart 1918; Ed. Sievers, H. Lietzmann und die Schallanalyse, Leipzig 1921; A. Guttmann, Die neuen Entdeckungen der sog. klanglichen Konstanten, Arch. f. exp. und klin. Phonetik 1914, Bd. 1, S. 253; H. Luick, Über Sprachmelodisches in deutscher und englischer Dichtung, Germ. roman. Monatsschr. 1910, Bd. 11, S. 14; Blümel, ebenda 1918, Bd. 4, S. 389 und Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Spr. u. Lit. 1922, Bd. 46, S. 265 und 275; W. Nowack, Die schallanalyt. Methode v. Ed. Sievers, Langensalza 1924; Stoltenberg, Ztschr. f. Ästh. 1922, Bd. 16, S. 1; Scherrer, Arch. f. d. ges. Psychol. 1920, Bd. 40, S. 147 (Lyrik). Ich trage noch nach, daß jeder Einstellung des Rumpfmuskelsystems nach Sievers eine spezifische Färbung oder Abtönung der Stimme entsprechen soll, und daß zunächst drei Typen angenommen wurden;



1. Vorwölbung des Abdomens, 2. Einziehung des Abdomens nach hinten, 3. Druck nach abwärts. Außerdem sollen Nüancenpaare existieren: warm und kalt, großes und kleines Volumen, lyrisch und dramatisch, nach Luick auch Dur und Moll. Goethe soll z. B. stets zum Typus I klein kalt gehören usf. Im Lauf der Jahre ist die Theorie mannigfach modifiziert worden.

S. 273. Aus der ausgedehnten Literatur über den Doryphoros nenne ich Ihnen namentlich: C. Anti, Monumenti policletici in Monumenti antichi 1920, Bd. 26, S. 52 (Deutung auf Herakles). Die Deutung auf Achill leuchtet mir wenig ein.

S. 276. Vgl. auch Firenzuola, Delle bellezze delle donne (Opere, Milano 1802, zitiert nach J. Burckhardt, Kultur der Renaissance in Italien, 9. Aufl. Leipzig 1904, Bd. 2, S. 63).

S. 277. S. D. Steinberg (Ferd. Hodler, ein Platoniker der Kunst, Zürich 1920 Ref.) spricht in ähnlichem Sinn von einem Platonismus bei Hodler in seinen späteren Werken (Abkehr von der Farbe, Vereinfachung der Formen). Vgl. auch die spätere Vorlesung über Expressionismus.

S. 280. Auch M. Carrière (Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst, 3. Aufl. Leipzig 1885, S. 18) äußert: „Im Schönen ist immer ein geistig Allgemeines". Ähnlich v. Schubert-Soldern, Kant-Studien 1910, Bd. 15, S. 233 (239): das Ideal liegt im „Gattungscharakter oder besser noch im Durchschnittscharakter der Individuen einer Gattung . . ."

S. 291. Eine einigermaßen ähnliche Bedeutung hat es, wenn manche „dekorative" Maler den Hintergrund ganz weglassen, so z. B. Egger-Lienz (Abbildungen Kunst f. Alle, Bd. 28, S. 28ff.).

S. 296. Das Sfumato in der Malerei, d h. die unscharfe Wiedergabe der Umrisse hat meistens eine andere Bedeutung (optische Wirkung des Luftmediums usf.).

S. 299. Die Darstellung hätte hier stärker betonen sollen, daß das Wiedererkennen zwar infolge materialer Unlustgefühle seine positive Betonung verlieren kann, aber doch als formaler Akt stets positive Gefühlstendenz hat. Vgl. II, S. 369.

Band II.

S. 5, Anm. 3. In demselben Jahr 1918 ist von Soergel erschienen Theorie der Baukunst, 1. Band Architektur-Ästhetik, zweite Auflage. Beide Werke scheinen sich völlig zu decken. — Vgl. auch A. E. Brinckmann, Plastik und Raum etc., 2. Aufl. München 1924.

S. 21. Vgl. über die Bedeutung der Strophengliederung für die Ballade W. v. Scholz, Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur, München-Leipzig 1905, S. 36.

S. 29, Anm. 1. In der ersten Ausgabe umfaßte die Celestina (1499) nur 16 Akte, erst in der vierten (1502) 21. Anfangs wurde sie als

Comedia, seit 1502 als Tragicomedia bezeichnet. Sie ist in der Ausgabe der Clasicos castellanos (Madrid 1913) leicht zugänglich. Mit Recht wird das renascimento español auf sie zurückgeführt.

S. 44. In der Celestina des Lope de Rueda fehlt jede Einheit der Zeit und des Ortes.

S. 49. Unter dem Personenverzeichnis des Gyges und sein Ring hat Hebbel ausdrücklich vermerkt: „sie (nämlich die Handlung) ereignet sich innerhalb eines Zeitraumes von zweimal 24 Stunden".

S. 60. Für die Ästhetik des Romans ist bezüglich der Komplexibilität William Lovell von Tieck besonders lehrreich. Dieser Roman besteht wie sein Vorbild, Sam. Richardsons Clarissa, ausschließlich aus Briefen. Durch den fortwährenden Wechsel der Briefschreiber wird die Handlung in erheblichem Maß zerstückt. Es kommt hinzu, daß die Briefe sich zum Teil nur auf Nebenhandlungen beziehen. Ich muß aber sagen, daß der Dichter meistens sehr geschickt doch eine latente Beziehung auf die Haupthandlung durchblicken läßt, so daß die Komplexibilität nur selten ernstlich gestört ist. Richardsons Clarissa ist allerdings viel komplexibler. In dem c. 5 Jahre später verfaßten Roman Tiecks „Franz Sternbald's Wanderungen", der nicht in Briefform abgefaßt ist, ist die Komplexibilität teilweise sogar etwas geringer.

S. 63. Vgl. auch J. M. Reinh. Lenz, Anmerkungen übers Theater 1774 (Gesammelte Schriften, ed. Fr. Blei, München-Leipzig 1909, Bd. 1, S. 221; S. 237 ff. über die Einheiten).

S. 82. Die zitierten Verse stammen aus Faust 2. Teil, Akt 3.

S. 83. Der Goethesche Vergleich findet sich in dem Gedicht „Willkommen und Abschied".

S. 95, Anm. 2. Vgl. auch Joh. Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik, Jena 1876 und Syst. d. Ästh. Bd. 1 (1905), S. 114 und 151 ff.

S. 106. Vgl. Downey, Psychol. Review 1912, Bd. 19, S. 299 (literary self-projection).

S. 151, Anm. Vgl. auch Heines Konfiktionen zu dem Violinspiel Paganinis (Florentinische Nächte Nr. 1).

S. 169. Es wäre außerordentlich wichtig, philologisch bzw. etymologisch die Wörter für Werte und speziell auch diejenigen für schön in allen Sprachen zu untersuchen; leider liegt zur Zeit ein solches zusammenfassendes Werk noch nicht vor. Vgl. z. B. über die vedischen Worte für „schön" Oldenberg, Nachrichten Gött. Ges. d. Wiss., philol. hist. Kl. 1918, S. 35 (Vorsetzsilbe su zum allgemeinsten Ausdruck von Wertschätzung).

S. 172. Vgl. im Portigschen Werk auch Teil 2 (1880) S. 367 ff., z. B. S. 370: Religion „bedarf der Kunst, um das Unsagbare des göttlichen Lebens doch irgendwie faßbar zu machen". Über Musik und Moral siehe z. B. H. Ehrlich, Die Musikästhetik in ihrer Entwicklung usf. Leipzig 1881, S. 162 f.



S. 173 ff. Leider ist mir die 2. Auflage von K. Lange, Wesen der Kunst (1907) erst nach Abschluß des Manuskripts zugänglich geworden. Die Grundanschauung Langes ist dieselbe geblieben.

S. 182, Anm. 2. Es ist mir nicht gelungen, die bez. Stelle in der Demonstratio evangelica wieder aufzufinden. Vgl. aber Huetiana, Amsterdam 1723 (nouv. éd.) Nr. 32, S. 79. Die Lettre sur un passage de Longin war mir nicht zugänglich (Biblioth. choisie de Jean Le Clerc, 1706, Bd. 10, S. 211?).

S. 196. Vgl. ferner G. Fr. Meyer, Ästhetik 1. Teil, 2. Aufl. Halle 1754, S. 168 ff. (§ 85 ff.).

S. 214. Vgl. auch die Variante der egotistischen Theorie von V. Valentin, Ztschr. f. vgl. Lit.gesch. 1892, N. F. Bd. 5, S. 333 und Über Kunst, Künstler und Kunstwerke, Frankfurt a. M. 1889 („absichtliche vorübergehende Schmerzerregung als Mittel zur Erzeugung einer Wohlempfindung, welche die natürliche Folge der Befreiung vom Schmerze ist“).

S. 228, Anm. In der 1. Auflage (Leipzig 1872) findet sich die angezogene Stelle vom „Urwiderspruch und Urschmerz“ auf S. 29. Ebenda S. 124 heißt es: „Die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzeltes Schattenbild derselben“.

S. 229, Anm. 2. Die Fischersche Abhandlung ist auch abgedruckt in seinen Kleinen Schriften, Reihe I, Nr. 2, S. 49 ff. (Heidelberg 1896).

S. 236, Anm. 2. Weitere für die Ästhetik der Karikatur besonders in Betracht kommende Literatur: Chamfleury, Histoire de la caricature antique, 3. Aufl., Paris s. a.; Ed. Fuchs, Die Frau in der Karikatur, München 1907 (siehe auch S. 246, Anm. 1); Thomas Wright, Histoire de la caricature et du grotesque dans la litérature et dans l'art, 2. Aufl. Paris 1875 (engl. Original nicht zugänglich).

S. 252, Anm. 1. Peter Brauer ist jetzt auch in den Gesammelten Werken von G. Hauptmann erschienen, Ergänz. bd. 2, S. 9 (Verlag S. Fischer, Berlin).

S. 253, Anm. 3. Auch abgedruckt in Fr. Schlegel, Prosaische Jugendschriften, ed. J. Minor, Bd. 2, Wien 1882, S. 188 und 198. Vgl. auch Haym, Romantik, Berlin 1870, S. 257 ff. Schlegel spricht auch von einer „transzendentalen Buffonerie“ und einer Stimmung, welche „sich über alles Bedingte unendlich erhebt“. — Über romantische Ironie vgl. Fr. Brüggemann, Die Ironie in Tiecks W. Lovell und seinen Vorläufern Diss. Leipzig 1909.

S. 262. Vgl. zum Folgenden auch C. Gurlitt, Die deutsche Kunst seit 1800, Berlin 1924, namentlich Kap. 7—11; M. Deri in dem Sammelwerk „Einführung in die Kunst der Gegenwart“, Leipzig 1919, S. 47 (64).

S. 272, Anm 1. Siehe Arno Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze, Berlin 1891, S. 117.

S. 280. Außer Ernst und v. Scholz gehören in Deutschland zu den sog. „Neuklassikern“ Em. v. Bodman (Die heimliche Krone) und

W. Schmidtbonn (Graf von Gleichen, Zorn des Achilles). Unter den Dramen von Ernst kommen namentlich „Brunhild“ und „Ariadne auf Naxos“, unter denen von Scholz „Der Jude von Konstanz“ als spezifisch neuklassisch in Betracht.

S. 281. Indirekt hat natürlich die Romantik schließlich auch Typen geschaffen, indem die originalen Phantasiegestalten eines Dichters von anderen mit geringen Variationen nachgeahmt wurden.

S. 287. Vgl. zum Folgenden auch Herwarth Walden, Die neue Malerei, 4. und 5. Aufl. Berlin 1919 und Einblick in Kunst, 3.—5. Aufl. Berlin 1924. Beiden Schriften, namentlich der zweiten sind ausgezeichnete Abbildungen beigegeben. Walden faßt den Expressionismus so, daß er sich dem Kubismus noch mehr nähert. Ich führe folgende charakteristische Sätze an: „Ein Kunstwerk wird nicht dadurch bedeutend, daß es sich deuten läßt. Auch dadurch nicht, daß man nicht weiß, was es bedeuten soll. Die Deutung ist stets die Fähigkeit des anderen. Sie hat also nichts mit dem Kunstwerk zu tun, das ein Organismus ist, also aus sich und in sich besteht. Der Ausdruck des Kunstwerkes ist seine Wirkung. Wirkung entsteht nur durch sinnliche Wahrnehmbarkeit. Ihre subjektive Deutung wird Seele genannt. Die Kunst hat nichts mit dieser Seele zu tun. Sie ist die künstlerisch logische Gestaltung optischer oder akustischer Elemente. Das ist Expressionismus ... Der Kubismus ist die Bezeichnung desselben künstlerischen Wollens in Frankreich ...“ Meines Erachtens wirken übrigens gerade bei dem Kubisten oft viele Tendenzen zusammen: Nachahmung der absoluten Musik, aber doch ohne Verzicht auf Inhalt, Symbolismus, Expressionismus usf.

S. 292. Ein umfassendes Werk zur Ästhetik und Geschichte der Tanzkunst fehlt leider noch. Ich kann nur auf folgende Werke hinweisen: O. Bie, Der Tanz, 2. Aufl. Berlin 1919; H. Brandenburg, Der moderne Tanz, München 1921. — Zur Schauspielkunst und Dramaturgie vgl. namentlich H. Bahr, Studien zur Kritik der Moderne, Frankf. 1894; Hugo Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft, Leipzig 1904 und 1905; M. Martersteig, Der Schauspieler, Leipzig 1900; H. Th. Roetscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung usf., 2. Aufl. 1864 (zuletzt Berlin 1919).

S. 293. Als einen Widerspruch mit der Wirklichkeit betrachte ich es auch, wenn in Sorges Bettler bald auf diese bald auf jene Stelle des Bühnenraums ein Lichtkegel gelenkt wird (gleichsam dramaturgischer Expressionismus). Ich sehe aber nicht ein, weshalb ein solches Verfahren absolut unter allen Umständen verboten sein sollte.

S. 294. Über die expressionistische Bewegung in der Musik vgl. auch A. Schering in dem Sammelwerk „Einführung in die Kunst der Gegenwart“ Leipzig 1919, S. 139—161. Siehe ferner Arnold Schönberg, Harmonielehre, 3. Aufl. Wien 1922, z. B. S. 467, 487 (Ablehnung des „Atonalismus“), 492 (Gesetz des „Einfalls“) usf. Überhaupt ist dies Werk sehr geeignet, in die Problematik der Musikästhetik einzuführen.



S. 294. Über den Expressionismus in der Dichtkunst vgl. in derselben Sammlung O. Walzel, S. 27—46. Walzel nennt neben Karl Hauptmann und Wedekind H. Eulenberg als einen der wichtigsten Verbreiter der dichterischen Ausdruckskunst, erkennt aber an, daß die „Insel" des letzteren auch Züge aufweist, die der Ausdrucksdichtung aufs gründlichste widersprechen. Ähnlich äußert er sich über Christian Wahnschaffe von Jak. Wassermann („dieses langsame Vorwärtsschreiten hat nichts von dem Jähen und Ekstatischen der Ausdruckskunst"). In beiden erblickt er — ebenso wie in A. Wildgans („Dies irae") — Übergangsdichter vom Impressionismus zum Expressionismus. Im ganzen faßt auch Walzel den Begriff des Expressionismus weiter, als ich es getan habe.

S. 294. Sehr begreiflich ist es auch, daß der moderne dichterische Expressionismus und Kubismus im Drama die alte Akteinteilung des Dramas oft über Bord warf und jähesten Wechsel des Schauplatzes bevorzugte. Walzel (l. c. S. 39) spricht mit Recht von einer Annäherung an die Kinodramatik,

S. 297. Vgl. auch A. Gleizes, Vom Kubismus, Berlin 1922 (z. B. S. 32, 56).

S. 301. Bei dem Übelackerschen Gedicht ist die Assoziation mit dem französischen Wort „neige" bei mir lange Zeit ganz ausgeblieben. Ich vermute, daß sie auch bei dem Dichter keine oder höchstens eine ganz auxiliäre unterbewußte Rolle gespielt hat. Dafür spricht schon der Reim auf „schweige".

S. 304. P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig-Berlin 1914, versucht das Kunstwerk in 4 Elemente aufzuspalten: Raumform, Körperform, Bildform und Zweckform und auf Grund dieser Analyse die verschiedenen architektonischen Stilarten zu charakterisieren.

S. 312. Vgl. auch Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, Berlin 1916. So ist auch Raffaels Äußerung in dem Brief an den Grafen Castiglione aufzufassen: „essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che me viene alla mente.

S. 313. Dieser Degradationsfurcht nahe verwandt ist auch die Besorgnis, daß durch jede Analyse das Kunstwerk degradiert werde, oder daß es der Analyse überhaupt verschlossen sei. Am ergreifendsten kommt dies Vorurteil in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders von Wilh. Heinr. Wackenroder (und Ludw. Tieck) v. J. 1797 zum Ausdruck. Das ästhetische Erlebnis vor einem Werk der bildenden Kunst oder der Musik und die Verwandtschaft mit dem religiösen Erlebnis ist in wunderbarer Weise geschildert, es wird nur übersehen, daß dies Erlebnis eine nachfolgende wissenschaftlich-psychologische Analyse durchaus nicht ausschließt. Die Ästhetik muß beides verbinden.

S. 321. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 60 versteht unter ästhetischem Objektivismus den „Inbegriff aller Theorien, die das Eigentümliche des Untersuchungsgebietes haupt-



sächlich in der Beschaffenheit des Gegenstandes, nicht im Verhalten des genießenden Subjekts finden". Ich halte die Gegenüberstellung von ästhetischem Objektivismus und Subjektivismus für mißverständlich. Man hat zu unterscheiden 1. den Gegenstand, wie ihn die Naturwissenschaft konstruiert (also z. B. bezüglich der Größe gemessen nach Zentimetern), 2. den Gegenstand, wie er in der Empfindung erscheint (z. B. in seiner scheinbaren Größe), 3. den Gegenstand, wie er aufgefaßt wird (vgl. Vorlesung 12), 4. die Denk- und Gefühlsreaktion des Subjekts (zuweilen auch motorische Reaktion, siehe unter Homokinesen), und der Ästhetiker hat selbstverständlich alle diese Momente und zwar nicht nur isoliert, sondern vor allem in ihrem Zusammenwirken zu berücksichtigen.

S. 355, Anm. 3. Vgl. auch Lalo, L'art et la vie sociale, Paris 1921, namentl. S. 256 ff.; Hausenstein, Die Kunst und die Gesellschaft, München 1916.

Verzeichnis der Abbildungen.

Band I.

---

1) Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, 2. Aufl., Wien 1915 (Verlag Schroll).

2) The native tribes of South-East-Australia, London 1904.

3) Handbuch der Kunstgeschichte, Leipzig (Verlag Alfr. Kroener).

4) Ztschr. f. Sinnesphys. 1912, Bd. 46, S. 198.

5) Wundts Philos. Stud. 1894, Bd. 9.

6) Die künstlerischen Probleme der Renaissance, Halle a. S. 1922 (Verlag Max Niemeyer).

Band II.

---

1) Geschichte der Architektur Italiens, Leipzig 1907 (Baumgärtners Buchhdl.) und Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit, Berlin 1902.

2) Spamers Illustrierte Weltgeschichte, Bd. 2, 3. Aufl. bearbeitet v. F. Roesiger und O. E. Schmidt, Leipzig 1896 (Verlag Otto Spamer).

3) Kunst für Alle 1911, Bd. 26 (Verlag F. Bruckmann A.-G., München).

4) Handbuch der Kunstgeschichte, Leipzig (Verlag Alfr. Kroener).

5) W. Weisbach, Der Impressionismus, Berlin 1911 (G. Grotesche Verlagsbuchhandlung).

6) P. Fechter, Der Expressionismus, München 1920 (Verlag R. Piper & Co.).

7) Kunst für Alle 1916, Bd. 31 (Verlag F. Bruckmann A.-G., München).

8) Berlin 1909 (Verlag Julius Bard).

9) Die künstlerischen Probleme der Renaissance, Halle a. S. 1922 (Verlag Max Niemeyer).

---

1) W. Weisbach, Der Impressionismus, Berlin 1911 (G. Grotesche Verlagsbuchhandlung).
2) P. Fechter, Der Expressionismus, München 1920 (Verlag R. Piper & Co).
3) Alfr. Kuhn, Die neuere Plastik, München 1921 (Delphin-Verlag).
4) Mit Genehmigung des Verlags Klinkhardt und Biermann in Leipzig.
5) Mit Erlaubnis der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin.
6) Klischee Moderne Galerie Thannhauser, München.

Sachregister.

(Die Seitenzahlen des zweiten Bandes sind durch eine vorangestellte II, die Hauptstellen durch fetten Druck gekennzeichnet; A bedeutet Anmerkung).

Personenregister.

Druckfehlerverzeichnis.

Band I.

S. 32 Zeile 15 von oben lies Ästhetischem statt Alethischem.
S. 32 Zeile 10 von unten lies Platons statt Platos.
S. 42 Anm. 5 lies Cartailhac statt Carthailhac.
S. 60 Anm. 2 ist hinter Globus 1904 einzuschieben.
S. 62 Zeile 20 ist „in irgend einer Weise“ zu streichen.
S. 137 Zeile 3 von unten fehlt „biologisch“ vor „indifferent“.
S. 155 Zeile 3 von oben lies bzw. statt und.
S. 179 Anm. 1 lies 446 statt 445 und Farbenempfindung statt Farbe; nach Seele ist „weiterhin“ einzuschieben.
S. 185—207 ist in der Überschrift der ungeradzahligen Seiten zu lesen „optischen Form“ statt „Farben“.
S. 200 Zeile 8 von unten füge hinter S. Spirito hinzu in Florenz.
S. 204 Fig. 22 lies Landsberger statt D. Joseph, desgl. Fig. 23 und 24.
S. 238 Anm. 2 letzte Zeile lies A. W. v. Schlegel.
S. 256 Zeile 7 von oben lies Ich statt In.
S. 258 Zeile 12 von oben ist zu lesen: größeren annähernd regelmäßigen Abständen.
S. 267 Anm. 1 lies Peters statt Meyer.
S. 271 Zeile 5 von unten lies Allgemeingebilden statt Allgemeinbilden.
S. 280 Zeile 5 von unten lies Ästhetik statt Äthetik.
S. 293 Zeile 7 von unten lies charakteristische statt charakterische.
S. 299 Zeile 27 von oben lies „vor allem“ statt „nur“.
S. 300 Zeile 3 von oben lies 15 statt 12.

Band II.

S. 3 Anm. 1 ist hinter 1908 einzuschieben: namentlich S. 5ff.
S. 5 Anm. 1 füge hinter 1879 ein: namentlich S. 30ff. (§ 7).
S. 13 Anm. 3 füge am Schluß hinzu: namentlich 1. Aufl. S. 23, 79 und 81.
S. 156 Zeile 3 von unten lies qualitativen statt qualitative.
S. 246 Anm. 1 lies W. Michel, München 1911 statt 1910.
S. 321 Anm. 1 Zeile 5 streiche 2. Aufl.
S. 327 Seitenüberschrift muß heißen: Das künstlerische Schaffen statt Das Tragische und das Komische.
S. 386 (zu S. 220) lies rythme statt rhythme.
S. 392 Zeile 23 lies Champfleury (Ref.)

